
CORPOLOGIA
NÚMERO 7
JULIOL 2012
Pa'Ma TORRENTS. MEU STONE; UN RASTRE COMPARTIT
L'ENTREVISTA AMB JOAN CASELLAS

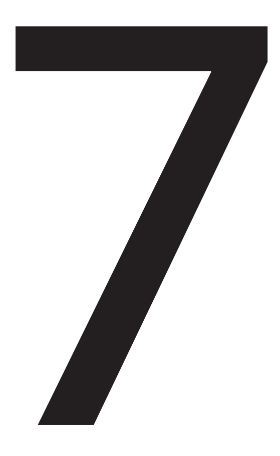
CORPOLOGIA és una trobada independent i lliure de persones interessades en explorar temes de presència i acció i per a poder presentar les seves obres en directe. El format de les obres és lliure i d'una màxima durada de 10 minuts cadascuna. El grup estarà obert a propostes d'altres creador@s de totes les disciplines. L'espai és senzill amb un escenari de caixes de fusta i mínima il·luminació. Treballem sense muntatge tècnic ni escenogràfic i cada persona ha de portar tot el que necessiti. Desprès de cada trobada qualsevol persona que hagi estat present, pot contribuir a la revista CORPOLOGIA amb textos i/o imatges de les seves opinions, idees i reaccions.
informació i propostes: info@gresolart.com

CORPOLOGIA es un encuentro independiente y libre de personas interesadas en explorar los temas de presencia y acción y para poder presentar sus obras en directo. El formato de las obras es libre y de una máxima duración de 10 minutos cada una. El grupo estará abierto a propuestas otros creador@s de todas las disciplinas. El espacio es sencillo con un escenario de cajas de madera y mínima iluminación. Trabajamos sin montaje técnico ni escenográfico y cada persona tendrá que traer todo lo que necesite. Después de cada encuentro cualquier persona que haya estado presente, puede contribuir en la revista CORPOLOGIA con textos y/o imágenes de sus opiniones, ideas y reacciones.
información y propuestas: info@gresolart.com



www.gresolart.com

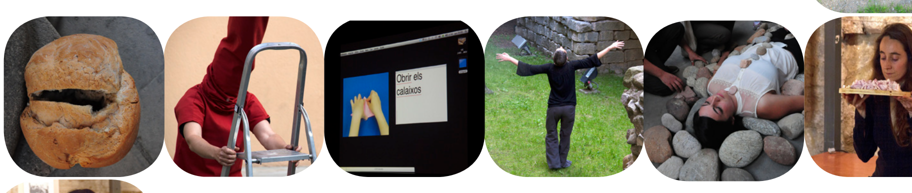




CORPOLOGIA

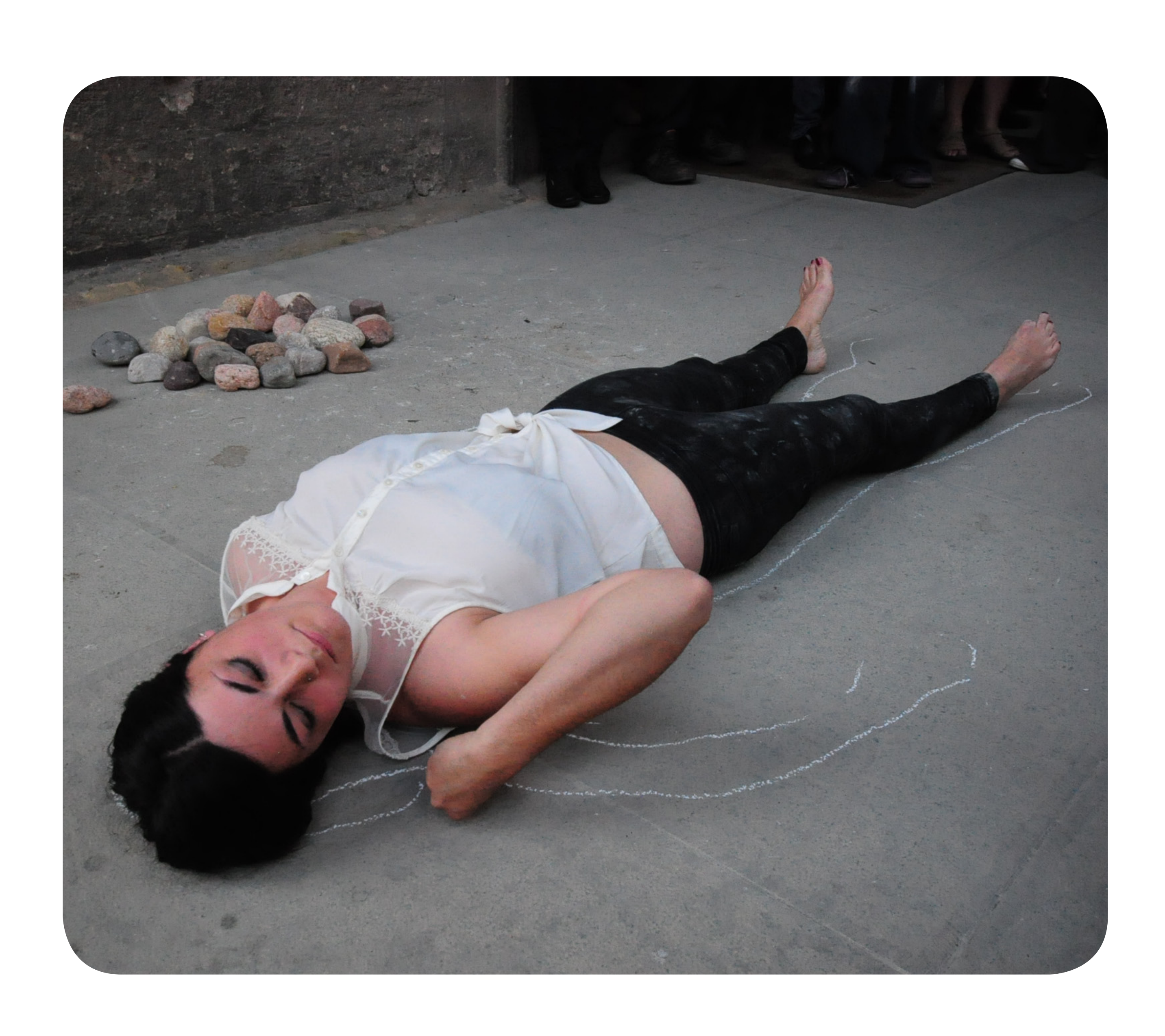
Foto Portada: Pa'Ma Torrents. Meu Stone
Foto Contraportada: Denys Blacker. El principi de la fi
Fotògrafes: Denys Blacker, Ana Maeso i Silvia Lloses
Coordinació: Denys Blacker
Maquetació: Leticia García
Traduccions i Correccions: Leticia García




Obrir els
calaixos







PA'MA TORRENTS

MEU STONE; UN RASTRE COMPARTIT

MEU STONE; UN RASTRO COMPARTIDO

ANA MAESO

Pa'ma neix el 1984 a Coll de Nargó, Lleida. Estudia a l'Escola d'Art de Vic i Arts Aplicades al Mur a l'Escola la Massana (Barcelona). Completa la seva formació més tard estudiant fotografia i mitjançant workshops, entre els que podem destacar l'organitzat a Berlín pel performer Jürgen Fritz. Aquest la va conduir a ser seleccionada a la Plataform for young artists 2011 a Berlín. Va començar a treballar amb Denys Blacker com a ajudant i compta amb la participació a festivals com: Festival MAMA a Madremanya, FEM_10 a Girona i La Muga Caula al 2011. Actualment és membre del grup Corpologia, i acaba de presentar la seva primera exposició en solitari al Temple Romà de Vic.

"Se'm cobreix de còdols de riu, amb tot el seu pes sobre meu, només un lleuger moviment: el meu respirar. Em quedo anul·lada, no em puc moure. Em relaxo sota aquest pes. Una sensació de pes absolut em cobreix fins que decideixo alçar-me. Llavors és quan la meva força actua en contra de la gravetat. Surto d'en mig de les pedres, deixant el rastre de la meva silueta buit de còdols i de pes. Sóc lleugera i m'allunyo"

Meu Stone I, 2012, Pa'ma Torrents.
Acció realitzada sobre un pont de St. Sadurní de l'Heura, duració: 20 min.

L'obra de Pa'ma és construeix a partir d'elements naturals al voltant de diversos conceptes fonamentals: la petjada, el pes, el temps. És el seu propi cos qui s'enfronta a les possibilitats i a les característiques del material i a les seves mateixes, generant espais on compartir amb intimitat les reflexions que suscita. La subtilesa de la respiració davant la contundència del material, la lleugeresa del moviment del cos davant la caiguda precisa de les pedres, dibuixen un contrast no obstant contingut per la presència de la Pa'ma, qui sembla calcular cada moviment i instant de l'acció.

Vam assistir durant el passat 24 de maig a l'exposició realitzada al Temple Romà de Vic; Meu stone, un rastre compartit. A ella, a l'entrar, una pissarra resa "Deixa el teu pes" seguida d'una llista de xifres numèriques que cada persona va escrivint a l'entrar: 63,800 g., 60,100g., 50kg., 57 kg., ... Un únic pas i Pa'ma ja ens ha introduït al seu univers d'autoconsciència a través del cos. Tan sols desviar la mirada, percebem com en tota l'estància els materials dialoguen amb elegància amb l'espai. La pedra llisa de les parets juga amb les tonalitats terroses dels objectes i les fotografies, així com amb la verticalitat dels muntatges. Tot està cuidat religiosament, casi sembla fer diferència a la naturalesa de l'edifici on s'ubica.

Cinc sèries de fotografies entre les que és troben Sòlida-sola-ida, La pell de la memòria i Meu Stone I, ocupen el mur orientat al sud (a l'esquerra de l'entrada), junt a les peces que actuen de petjada de la pròpia obra: dos recipients cilíndrics de vidre damunt de les respectives peanyes que contenen, a mode de relíquia, les restes materials d'allò que en l'acció va ser. Just al seu costat, a la façana frontal, queden els objectes utilitzats a les seves accions: aquella tela que subjectava el pes del seu cos en pedres, estesa com un llenç, (mostrant els rastres de l'acció) i el motlle dels seus peus en una sort de gronxador atrotinat, on el marc de les cordes ens insinua aquell cos que no hi és. A la dreta, en el que constituiria la façana nord del temple, podem veure una altra sèrie de fotografies que com les anteriors deixen constància de les seves accions, així com la pantalla de projecció que mostra la peça amb la que la companya Montse Serò inaugurà la sèrie d'accions en les que varen participar entre d'altres Denys Blacker, Marta Vergonyós, Carolina Bonfim, i inclòs indirectament Joan Casellas, al presentar a través de Pa'ma una acció que aquesta representarà.

El treball de Pa'ma és reflexiu, constitueix una pressa de consciència sobre el cos a través de la investigació i allò experiencial. Durant el 2011 al Festival de La Muga Caula duu a terme Sólida-sola-ida: Una acció de dues hores de duració on pensa el pes del seu cos, el calcula pensant-ho en una balança i escrivint els resultats a un arbre, pren el seu equivalent en còdols, i tracta de, embolcallats en una tela, aixecar-los des del terra. Una imatge de tenacitat i resistència que impel·leixi al es-

pectador al sentir la impotència de no poder ajudar a un altre amb el pes que ha de carregar. Podem amb nosaltres mateixos/es? –És qüestiona-. Agafar el meu propi pes i alçar-lo des de terra, em fa adonar que normalment el meu cos és tota aquesta sensació de pes, però que és torna inconscient en el dia a dia. Resulta inevitable, al veure la tela estesa a la sala d'exposició, pensar en els referents històrics de la pintura catalana: la materialitat de Tàpies, la poètica del material de Perejaume, encara que impregnada de la vivència experiencial de Fina Miralles.

A La Pell de la memòria, presentada al festival MaMa al 2009, Pa'ma cobreix la seva pell amb parafina per crear una segona pell on queden gravats els accidents d'aquesta, convidant als assistents a realitzar el mateix. Una forma de recollir les empremtes en negatiu que guarda el nostre òrgan més extens, creant un acte de comunió en aquell instant del que queden els vestigis de la peça. Una memòria que s'expressa a través de les línies, les arrugues, les cicatrius, les berrugues, les diferents formes, etc., creant així un recull de les experiències viscudes. La pell –segona pell- a tires, com la muda dels rèptils, s'uneix en un recipient amb altres pells que poden compartir els mateixos accidents, però que sempre seran diferents, construint una cartografia vital mitjançant la epidermis. És poden establir connexions formals i conceptuals amb la segona pell que és crea en Com pas, una de les performances que Pa'ma presenta en una de les trobades de Corpologia. Els seus peus coberts de pètals de rosa van deixant un rastre per la seva caiguda en caminar, despullant-se en aquest recorregut.

D'una altra forma ens parla de l'empremta a L'il·lustrador en moviment (a FEM_10), on un instrument a mode de pròtesi que ens recorda a les peces de Rebeca Horn, registra els moviments del cos durant un camí i plasma amb tinta el recorregut sobre la terra. De nou un estudi sobre allò imperceptible, un registre de l'activitat del cos que plasma no només el moviment pensat sinó l'involuntari, el que el cos no pot evitar pel mer fet de ser cos. La petjada és en aquest cas la línea dibuixada damunt el terra, com un electrocardiògraf ampliat a tota l'activitat del nostre organisme. Inclòs la tecnologia, quan és introduïda a la seva obra, és percep a escala humana.

A diferents converses, d'una forma molt personal, Pa'Ma relata com s'allunya de la pintura per endinsar-se a la utilització del cos com a concepte i suport de l'acte artístic. Ja des de les seves primeres creacions s'adverteix l'apropament a allò corporal, utilitzant el cos com a concepte, que tracta des de diferents tècniques pictòriques; la materialitat de la pintura i la riquesa de textures ja auguren un interès profund en la composició del cos. No obstant, darrere el pas a l'acció artística, és continua percebent a les seves performances una qualitat plàstica que recorda a aquell món de textures i cromatismes de la pintura. Els matisos, riquesa de materials, i equilibri de la composició, desvelen una observació cap a l'estètica que no obstant no eclipsa el concepte. Queda patent a Muga: res és per sempre on unes cuidades fotografies ens mostren uns peus en els que l'accident és revela bell, interessant, (Ara), i el motlle de guix dels mateixos peus (Els blancs) és fonen a la naturalesa al llarg d'un ampli període de temps; el blanc impol·lut d'aquests, a mode de llenç sense començar, van tenyint-se dels colors del seu entorn. Contraposa d'aquesta manera dos temps: el del seu propi cos, que compta amb els seus anys de vida, i el del motlle, que fica a la naturalesa pot romandre en ella fins desintegrar-se. Parla al mateix temps d'una forma de relacionar-se amb la matèria que s'allunya de la imposició davant el material; a aquest se li permet ésser. L'estudi és realitza des de la trobada amable, la seva observació i la seva estimació com a part de la natura. Amb el mateix títol; Muga: res és per sempre, s'exhibeix una fotografia en un dels murs de l'exposició. La seva solemnitat és subratllada pel lloc on està situada: una plataforma elevada un esglaó per sobre del terra. Dividit el format en dues parts iguals, veiem a la dreta una imatge de perfil del seu peu esquerra on l'ombra desdibuixa el lloc del primer dit. La llum rellisca suau, donant un matís casi perlat a la pell, que sorgeix tènue des del fons obscur. És contraposa a la superfície de la secció esquerra, que pot insinuar la textura d'una pedra ampliada o d'una pell allunyada pel temps. La claredat d'aquesta part així com dels seus accidents; textura tosca, el ressalt dels forats, contrasten amb la subtilesa de l'anterior.

A l'obra de Pa'ma la tant abordada fragmentació del cos sembla donar un gir cap a un procés contrari; la reconquista del propi cos mitjançant l'acció. A través de la indagació i experiències passades que com diria Kiki Smith, ens [poden] destruir, però que protegim religiosament, desenvolupa a les seves accions vertaders rituals. En ells és desembolica una sensible observació sobre la bellesa de la imperfecció, un apropament al propi cos i l'objectiu de compartir-ho amb els altres. S'aborda des d'allò personal allò que constitueix una qüestió social; en la societat dels cossos sense cos, transformats per seduir, desnaturalitzats, cossos perfectes, operats... Pa'ma reflexiona sobre les petites senyals que configuren les diferencies del seu cos, així com aquelles que el fan assemblar-se a un altre. Podríem dir que és a través de narratives que la supervivència de les dones es dóna (Butler:1993), és el lloc on relata el jo a la seva dimensió personal i política.







A Stone (establint un joc de paraules amb les seves accepcions en anglès: tant "pedra" com "mesura") Pa'ma utilitza de nou els còdols per reproduir el pes del seu propi pit, pedretes que va introduint en una mitja que li ocupa aquesta superfície, de manera que queda cobert per una –de nou segona pell- de pedres. Amb un cutter va fent incisions a la mitja, deixant que les peces caiguin fins el terra amb el consegüent soroll que comporta. Aquestes, amb el impuls de la caiguda, arriben, rodolant pel terra als assistents. Pa'Ma ens fa partícips de la història. Trenca la barrera de la distància amb el públic per introduir-lo al seu relat de percepcions; el fa còmplice de la seva acció.

"Si ho diem d'una altra manera, es pot afirmar que una activitat és ètica, quan existeix una correspondència o correlació entre coneixement i acció, mediatitzada per l'altre, no individual. I a més, quan dita correlació o correspondència és autèntica, és a dir, està en relació amb allò que un realment viu i vol o desitja fer."
Sobre la ètica a l'art d'acció, Bartolomé Ferrando.

Queda patent quan a una de les seves accions convida a cadascú dels assistents a que subjecti un recipient que conté el pes d'una part del seu cos en petits còdols, o quan ens demana que cobrim el seu cos tombat al terra amb pedres, sentint la tosquedat del seu tacte, el seu pes, i el diàleg amb el cos (primer el propi, més tard el seu) que estableix a través del contacte amb la mà. S'estableix una transposició des de la superfície dura, inerta i llisa del terra, fins la del seu cos: convexitats, sortints, corbes, on la pedra se sosté jugant amb l'equilibri. Superfícies de major duresa o menor, inestables per la respiració i el moviment mínim encara que incontrolable del propi cos. Més tard, els còdols petits cobriran els forats que els grans han deixat, a mode de construcció blindada. Queda la silueta del cos coberta de pedres, amb el moviment que l'inhalar i l'exhalar confereixen.
Desprès d'uns segons, emergeix el rostre de la artista de entre les pedres. Es desplaça en el pòrtic per tombar-se a uns metres de distància sobre el terra. Amb un guix, traça la seva silueta, dins de la qual col·locarà els còdols que abans cobrien el seu cos, i amb anterioritat, podíem veure a l'entrada del Temple dividits en dues piles de diferents mesures. Tot un procés per pensar l'espai, el pes i el temps. El cos fragmentat en milers més de cent petites peces que s'organitzen, construeixen, oculten i formen el cos. Una arquitectura a la seva vegada, construïda en col·lectiu.

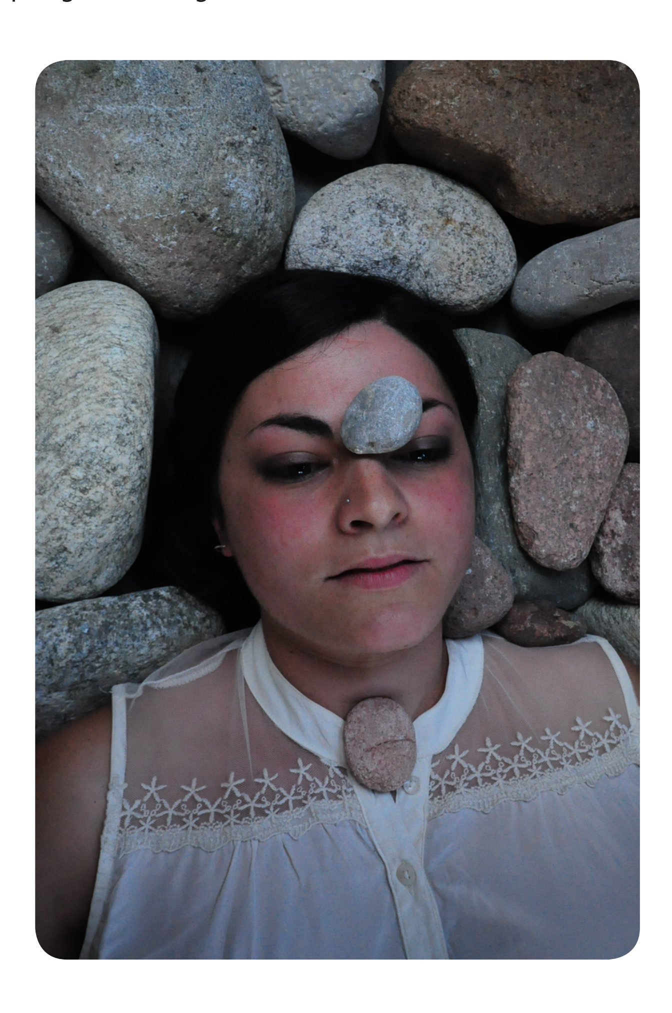
L'obra de Pa'ma és en aquest cas, la pròpia trobada, en la que se'ns impel·leix, a través d'un, com diria D. Le Breton, "Sento desprès existeixo". El cos és el nostre instrument primer, a través del qual experimentem la identitat, i configura el mitjà pel qual assistim al món.

El cos negat, oblidat, ultratjat, inscrit pels rols de gènere, "escrit" infinitat de vegades pels altres, mereix una reconquesta, doncs continua sent el camp de batalla (Your body is a Battleground, Barbara kurguer). En el temps de la comercialització de la identitat per part del sistema capitalista, la plasticitat del cos, el individualisme, amb el conseqüent desplaçament del control dels cossos cap al sistema de consum, les noves formes d'apoderament dels nostres cossos passen inevitablement per l'apropiació del propi cos: el seu pes, el seu estat, la seva visualització, a través d'una mirada que profunditzi en els significats.

La recuperació d'allò sensorial, l'experimentació dels límits físics (a través de sostenir el propi pes, o mitjançant el tall de la pròtesi tant propera a la pell), ens obren tot un imaginari sobre la construcció cultural del cos. Suggereix allò que podria denominar-se la resistència o la transformació de les normes i els significats socialment dominants, en particular en quant al gènere (Reischer i Koo, 2004), mitjançant la capacitat d'acció amb i sobre aquest.

Quan veig a Pa'ma col·locant una i altre vegada aquestes petites pedres, com a part de sí mateixa, sobre el terra, damunt de peanyes, en cistells o damunt del seu propi cos, inscriure-les amb el seu pes, gravant-les, guardant-les i traslladant-les d'un lloc a un altre, no puc evitar pensar en la cèlebre frase de les pintades parisenques del Maig del 68: "Sota les llambordes hi ha sorra de platja". Rere la batalla s'amagava el paradís, la construcció d'altres espais socials –altres carrers, altres places- on la trobada s'establís humana. Partint de que allò personal és polític (Kate Millet), sota aquests còdols al Temple de Vic, es pot albirar una altra manera d'entendre el cos, una tornada al seu diàleg amb la naturalesa, amb les seves lleis i la seva poètica, la seva part abrupta, tosca, i la sensualitat dels seus matisos. Un cos recuperat, afectiu, reflexionat i actiu.

Pa'ma és calça les botes mentre encara algunes persones continuen portant i portant pedres d'una silueta (la present encara, dibuixada pel guix) a una altra (la petjada de l'absència del seu cos). Ho fa despreocupada, natural, com qui ha inserit la creació artística a la seva vida. El discurs de la seva obra és el seu mateix; la seva mirada i la manera d'estar –amb els matisos naturals que proporciona l'emoció- és similar a la de fa uns minuts; rebent-nos davant el pòrtic mentre ultima els detalls, rient juntament amb Denys a la presentació, interpretant les instruccions de Joan Caselles, i transitant d'un estat a un altre en el procés de la seva acció: Durant el revestiment del seu cos i el reaparèixer del seu rostre.



Pa'ma nace en 1984 en Coll de Nargó, Lleida. Estudia en la Escola d'Art de Vic y Arts aplicades al mur en la escuela Massana (Barcelona). Completa su formación más tarde estudiando fotografía y mediante workshops, entre los que podemos destacar el organizado en Berlín por el performer Jürgen Fritz. Este la conduciría a ser seleccionada en Plataform for young artist 2011 en Berlín. Comienza a trabajar con Denys Blacker como ayudante y cuenta con participación en festivales como: Festival MAMA en Madremanya, FEM-10 en Girona y La Muga Caula en 2011. Actualmente es miembro del grupo Corpología, y acaba de presentar su primera exposición en solitario en el Templo Romano de Vic.

"Se me cubre de guijarros de río, con todo su peso sobre el mío, tan solo un ligero movimiento: mi respirar. Me quedo anulada, no me puedo mover. Me relajo bajo este peso. Una sensación de peso absoluto me cubre hasta que decido levantarme. Entonces es cuando mi fuerza actúa en contra de la gravedad. Salgo de en medio de las piedras, dejando el rastro de mi silueta vacía de guijarros y peso. Soy ligera y me alejo."
Meu Stone I, 2012, Pa'ma Torrents.
Acción realizada sobre un puente de St. Sadumí de l'Heura, duración: 20 min.

La obra de Pa'ma se construye a partir de elementos naturales en torno a varios conceptos fundamentales: la huella, el peso, el tiempo. Es su propio cuerpo el que se enfrenta a las posibilidades y características del material y a las suyas propias, generando espacios donde compartir con intimidad las reflexiones que suscita. La sutileza de la respiración frente a la contundencia del material, la ligereza del movimiento del cuerpo frente a la caída precisa de las piedras, dibujan un contraste no obstante contenido por la presencia de Pa'ma, quien parece calcular cada movimiento e instante de la acción.

Asistimos durante el pasado 24 de Mayo a la exposición realizada en el Templo Romano de Vic; Meu stone, un rastro compartido. En ella, al entrar, una pizarra reza "Deixa el teu pes" –deja tu peso– seguida de una lista de cifras numéricas que cada persona va escribiendo al entrar: 63,800 g., 60,100 g., 50 kg., 57 kg. … Un solo paso y Pa'ma ya nos ha introducido en su universo de autoconsciencia a través del cuerpo. Nada más desviar la mirada, percibimos cómo en toda la estancia los materiales dialogan con elegancia con el espacio. La piedra lisa de las paredes juega con las tonalidades terrosas de los objetos y las fotografías, así como con la verticalidad de los montajes. Todo está cuidado religiosamente, casi parece hacer deferencia a la naturaleza del edificio en que se ubica.

Cinco series de fotografías entre las que se encuentran Sòlida-sola-ida, La pell de la memòria y Meu Stone I ocupan el muro orientado al Sur (a la izquierda de la entrada), junto a las piezas que actúan de huella de la propia obra: dos recipientes cilíndricos de cristal sobre respectivas peanas que contienen a modo de reliquia los restos materiales de lo que la acción fue. Justo a su costado, en la fachada frontal quedan los objetos utilizados en sus acciones: aquella tela que sujetaba el peso de su cuerpo en piedras, extendida como lienzo, (mostrando las huellas de la acción) y el molde de sus pies en una suerte de columpio desvencijado, donde el marco de las cuerdas nos insinúa aquel cuerpo que no está. A la derecha, en lo que constituiría la fachada norte del templo, podemos ver otra serie de fotografías que como las anteriores dejan constancia de sus acciones, así como la pantalla de proyección que muestra la pieza con la que la compañera Montse Sero inaugurará la serie de acciones en la que participan entre otros Denys Blacker, Marta Vergonyós, Carolina Bonfim, e incluso indirectamente Joan Casellas, al presentar a través de Pa'ma una acción que esta representará.

El trabajo de Pa'ma es reflexivo, constituye una toma de conciencia sobre el cuerpo a través de la investigación y lo experiencial. Durante 2011 en el Festival La Muga Caula lleva a cabo Sola-sólida-ida: Una acción de dos horas de duración donde piensa el peso de su cuerpo, lo calcula pesándolo en una balanza y escribiendo los resultados en un árbol, toma su equivalente en guijarros, y trata de, envueltos en una tela, levantarlos desde la tierra. Una imagen de tenacidad y resistencia que impela al espectador a sentir la impotencia de no poder ayudar a otra/o con el peso que ha de cargar. ¿Podemos con nosotras/os mismos/as? –Se cuestiona–. Agafar el meu propi pes y alçar-lo des de terra, em fa adonar que normalment el meu cos és tota aquesta sensació de pes, però que es torna inconscient en el dia a dia. ("Coger mi propio peso y levantarlo desde la tierra, me hace darme cuenta de que normalmente mi cuerpo es toda esta sensación de peso, pero que se vuelve inconsciente en el día a día."). Resulta inevitable, al ver la tela extendida en la sala de exposición, pensar en los referentes históricos de la pintura catalana: la materialidad de Tàpies, la poética del material de Perejaume, aunque impregnada de la vivencia experiencial de Fina Miralles.

En La pell de la memòria, presentada en el festival MaMa en 2009, Pa'ma cubre su piel con parafina para crear una segunda piel donde quedan grabados los accidentes de ésta, invitando a los asistentes a realizar lo mismo. Una forma de recoger las huellas en negativo que guarda nuestro órgano más extenso, creando un acto de comunión en ese instante del que quedarán

los vestigios de la pieza. Una memòria que s'expressa a través de les línies, les arrugues, les cicatrius, les verrugues, les diferents formes, etc., creant així un recull de les experiències viscudes. ("Una memoria que se expresa a través de las líneas, las arrugas, las cicatrices, las verrugas, las diferentes formas, etc., creando así una recopilación de las experiencias vividas.") La piel –segunda piel– a tiras, como la muda de los reptiles, se une en un recipiente con otras pieles que pueden compartir los mismos accidentes, pero que siempre serán distintas, construyendo una cartografía vital a través de la epidermis. Se pueden establecer conexiones formales y conceptuales con la segunda piel que se crea en Com_pas, una de las performances que Pa'ma presenta en uno de los encuentros de Corpología. Sus pies cubiertos de pétalos de rosa van dejando un rastro por su caída al caminar, desnudándose en este recorrido.

De otra forma nos habla de la huella en L'il·lustrador de moviment (en FEM_10), donde un instrumento a modo de prótesis que recuerda a las piezas de Rebeca Horn, registra los movimientos del cuerpo durante un camino y plasma con tinta el recorrido sobre la tierra. De nuevo un estudio sobre lo imperceptible, un registro de la actividad del cuerpo que plasma no sólo el movimiento pensado sino el involuntario, el que el cuerpo no puede evitar por el mero hecho de ser cuerpo. La huella es en este caso la línea dibujada sobre la tierra, como un electrocardiógrafo ampliado a toda la actividad de nuestro organismo. Incluso la tecnología, cuando es introducida en su obra, se percibe a la escala humana.

En diferentes conversaciones, de una forma muy personal, Pa'ma relata cómo se aleja de la pintura para adentrarse en la utilización del cuerpo como concepto y soporte del acto artístico. Ya desde sus primeras creaciones se advierte el acercamiento a lo corporal, utilizando el cuerpo como concepto, que aborda desde diferentes técnicas pictóricas; la materialidad de la pintura y la riqueza de texturas ya auguran un interés profundo en la composición del cuerpo. No obstante, tras el paso a la acción artística, continúa percibiéndose en sus performances una calidad plástica que recuerda a ese mundo de texturas y cromatismo de la pintura. Los matices, riqueza de materiales, y equilibrio de la composición desvelan una observación hacia la estética que sin embargo no eclipsa el concepto. Queda patente en Muga: nada es para siempre donde unas cuidadas fotografías nos muestran unos pies en los que el accidente se revela bello, interesante, (Ara), y el molde de escayola de los mismos pies (Els blancs) se funde en la naturaleza a lo largo de un amplio periodo de tiempo; el blanco impoluto de estos, a modo de lienzo sin comenzar, va tiñéndose de los colores de su entorno. Contrapone de este modo dos tiempos: el de su propio cuerpo, que cuenta con sus años de vida, y el de un molde, que inserto en la naturaleza, puede permanecer en ella hasta desintegrarse. Habla a su vez de una forma de relacionarse con la materia que se aleja de la imposición frente al material; a este se le permite ser. El estudio se realiza desde el encuentro amable, su observación y su estimación como parte de la naturaleza.

Con el mismo título; Muga: res es per sempre, se exhibe una fotografía en uno de los muros de la exposición. Su solemnidad se subraya por el lugar en que está situada: una plataforma elevada un escalón por encima del suelo. Dividido el formato en dos partes iguales, vemos a la derecha una imagen de perfil de su pie izquierdo donde la sombra desdibuja el lugar del primer dedo. La luz resbala suave, dando un matiz casi nacarado a la piel, que surge tenue desde el fondo oscuro. Se contrapone a la superficie de la sección izquierda, que puede insinuar la textura de una piedra ampliada, o de una piel ajada por el tiempo. La claridad de esta parte así como sus accidentes; textura tosca, el resalte de los huecos, contrastan con la sutilidad de la anterior.

En la obra de Pa'ma la tan abordada fragmentación del cuerpo parece dar un giro hacia un proceso contrario; la reconquista del propio cuerpo mediante de la acción. A través de la indagación en experiencias pasadas que como diría Kiki Smith, nos [pueden] destruir, pero que protegemos religiosamente, desarrolla en sus acciones verdaderos rituales. En ellos se desenvuelve una sensible observación sobre la belleza de la imperfección, un acercamiento al propio cuerpo y el objetivo de compartirlo con los demás. Se aborda desde lo personal lo que constituye una cuestión social; en la sociedad de los cuerpos sin cuerpo, transformados para seducir, desnaturalizados, cuerpos perfectos, operados... Pa'Ma reflexiona sobre las pequeñas señales que configuran las diferencias de su cuerpo, así como aquellas que lo asemejan a otro. Podríamos decir que es a través de narrativas que la supervivencia de las mujeres se da (Butler:1993), es el lugar donde relatar el yo en su dimensión personal y política.

En Stone (estableciendo un juego de palabras con sus acepciones en inglés: tanto "piedra" como "medida") Pa'Ma utiliza de nuevo los guijarros para reproducir el peso de su propio pecho, piedrecitas que va introduciendo en una media que le ocupa esta superficie, de modo que queda cubierto por una –de nuevo segunda piel– de piedras. Con un cutter va haciendo incisiones a la media, dejando que las piezas caigan hasta el suelo con el consiguiente ruido que conlleva. Estas, con el impulso de la caída, alcanzan, rodando sobre el suelo a los asistentes. Pa'ma, nos hace partícipe de la histo-

ria. Rompe la barrera de la distancia con el público para introducirlo en su relato de percepciones; le hace cómplice de su acción.

"Si lo decimos de otro modo, se puede afirmar que una actividad es ética, cuando existe una correspondencia o correlación entre conocimiento y acción, mediatizada por el otro, no individual. Y además, cuando dicha correlación o correspondencia es auténtica, es decir, está en relación con lo que uno realmente vive y quiere o desea hacer."
Sobre la ética en el arte de acción, Bartolomé Ferrando.

Queda patente cuando en una de sus acciones invita a cada uno de los asistentes a que sujete un recipiente que contiene el peso de una parte de su cuerpo en pequeños guijarros, o cuando nos pide que cubramos su cuerpo tumbado en la tierra con piedras, sintiendo la tosquedad de su tacto, su peso, y el diálogo con el cuerpo (primero el propio, más tarde el suyo) que establece a través del contacto con la mano. Se establece una transposición desde la superficie dura, inerte y lisa del suelo, hasta la de su cuerpo: convexidades, salientes, curvas, donde la piedra se sostiene jugando con el equilibrio. Superficies de mayor dureza o menor, inestables por la respiración y el movimiento mínimo aunque incontrolable del propio cuerpo. Más tarde, los guijarros pequeños cubrirán los huecos que los grandes han dejado, a modo de construcción blindada. Queda la silueta del cuerpo cubierta de piedras, con el movimiento que el inhalar y exhalar confieren. Una imagen sobrecogedora que sume en el silencio por unos momentos a todas las personas que previamente la han cubierto.

Tras unos segundos, emerge el rostro de la artista de entre las piedras. Se desplaza en el pórtico para tumbarse a unos metros de distancia sobre el suelo. Con una tiza, traza su silueta, dentro de la cual colocará los guijarros que antes cubrían su cuerpo, y con anterioridad, podíamos ver a la entrada del Templo divididas en dos montones de diferentes tamaños. Todo un proceso para pensar el espacio, el peso y el tiempo. El cuerpo fragmentado en miles más de cien pequeñas piezas que se organizan, construyen, ocultan y forman el cuerpo. Una arquitectura a su vez, construida en colectivo.

La obra de Pa'ma es en este caso, el propio encuentro, en el que se nos impela, a través de un, como diría D. Le Breton, "Siento luego existo". El cuerpo es nuestro instrumento primero, a través del cual experimentamos la identidad, y configura el medio por el cual asimos el mundo. El cuerpo negado, olvidado, ultrajado, inscrito por los roles de género, "escrito" infinidad de veces por los otros, merece una reconquista, pues continúa siendo el campo de batalla (Your body is a Battleground, Barbara Kruguer). En el tiempo de la comercialización de la identidad por parte del sistema capitalista, la plasticidad del cuerpo, el individualismo, con el consiguiente desplazamiento del control de los cuerpos hacia el sistema de consumo, las nuevas formas de empoderamiento de nuestros cuerpos pasan inevitablemente por la apropiación del propio cuerpo: su peso, su estado, su visualización, a través de una mirada que profundice en los significados.

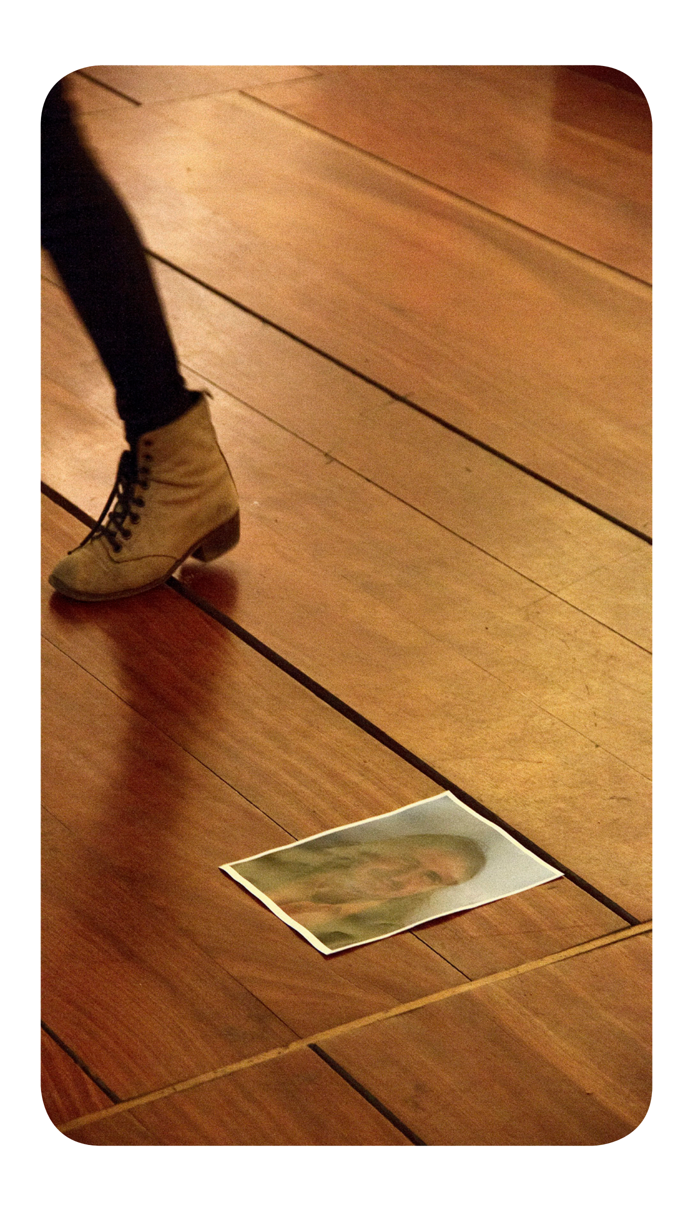
La recuperación de lo sensorial, la experimentación de los límites físicos (a través de sostener el propio peso, o mediante el corte de la prótesis tan cercana a la piel), nos abren todo un imaginario sobre la construcción cultural del cuerpo. Sugiere lo que podría denominarse la resistencia o la transformación de las normas y los significados socialmente dominantes, en particular en cuanto al género (Reischer y Koo, 2004), mediante la capacidad de acción con y sobre éste.

Cuando veo a Pa'ma colocando una y otra vez estas pequeñas piedras, como parte de sí misma, sobre el suelo, sobre peanas, en cestas o sobre su propio cuerpo, inscribirlas con su peso, grabarlas, guardarlas y trasladarlas de un lugar a otro, no puedo evitar pensar en la célebre frase de las pintadas parisinas del Mayo del 68: "Bajo los adoquines hay arena de playa". Tras la batalla se escondía el paraíso, la construcción de otros espacios sociales –otras calles, otras plazas– donde el encuentro se estableciese humano. Partiendo de que lo personal es político (Kate Millet), bajo estos guijarros en el Templo de Vic, puede vislumbrarse otra forma de entender el cuerpo, una vuelta a su diálogo con la naturaleza, con sus leyes y su poética, su parte abrupta, tosca, y la sensualidad de sus matices. Un cuerpo recuperado, afectivo, reflexionado y activo.

Pa'Ma se calza las botas mientras todavía algunas personas continúan llevando y trayendo piedras de una silueta (la presente aún, dibujada por la tiza) a otra (la huella de la ausencia de su cuerpo). Lo hace despreocupada, natural, como quien ha insertado la creación artística en su vida misma. El discurso de su obra es el suyo propio; su mirada y forma de estar –con los matices naturales que proporciona la emoción – es similar a la de hace unos minutos; recibiéndonos ante el pórtico mientras ultima los detalles, riendo junto a Denys en la presentación, interpretando las instrucciones de Joan Casellas, y transitando de un estado a otro en el proceso de su acción: Durante el revestimiento de su cuerpo y el reaparecer de su rostro.

L'ENTREVISTA AMB JOAN CASELLAS

LETICIA GARCÍA



Performer, investigador, crític, fotògraf i/o gestor cultural; al seu voltant s'inspira la creativitat i el present de l'art d'acció. Omnipresent a cada trobada del col·lectiu Corpologia, aquesta vegada la seva presència és va fer notar a través de l'anfitriona Pa'Ma Torrents. Ella va fer una acció dirigida per Joan Casellas des d'Alemanya.

Què és l'art d'acció? Què és pot dir amb l'art d'acció que no és pugui dir amb altres disciplines artístiques?

L'art d'acció és una disciplina artística, o una "anti disciplina" si es vol (com ho diria Carles Hac Mor). Jo prefereixo qualificar l'art d'acció com un procediment artístic, una forma de fer art que pot tenir molts punts de vista o posicionaments fins hi tot antagònics. L'art d'acció, per tant, no és un moviment, encara que en alguns moment aquest procediment artístic ha sigut abanderat per moviments molt concrets com el Futurisme, el Dadà o el Surrealisme com a proto-accionistes, i en particular, amb l'art conceptual dels anys 60 i 70 amb el que ha quedat profundament associat.

Amb l'art d'acció és pot "dir" qualsevol cosa com amb la resta de procediments artístics, el que varia és la forma de dir aquestes coses que és una forma vinculada a l'experiència immediata, al context tant físic com psíquic; la presència (de l'artista però també de l'audiència, els que estan allà en aquell moment) l'espai i el temps i el "cos" o l'anti cos, és a dir, no el cos ideal d'un atleta, model, etc...sinó el cos d'un individu concret; l'artista d'acció que presenta la seva idea i a si mateix com a part física d'aquesta idea.

Quins són els teus "pares" artístics?

Joan Brossa i Duchamp són les dues influencies més profundes i duradores en la meva obra; i és clar, amb ells jo vaig fer-me dadaista (pots fer-te dadaista quan vulguis, eh!) i així l'any 1976 vaig formar part d'un grup que signàvem les nostres accions com "Dada ataca de nou!". Tot i així tinc moltes influencies, molts pares si es vol; Schwitters, Miró i fins hi tot Tàpies, encara que aviat me'n vaig distanciar d'aquet últim.

En la meva formació tenen una importància cabdal dos pintors ben diferents; el paisatgista Simó Bussom i el pintor informalista Romà Vallès que d'alguna manera em van apadrinar i ajudar. Naturalment Brossa va ser quelcom extraordinari perquè era una mena Dadà d'aquí que podies trobar-te a la filmoteca, que feia obres hermètiques amb coses de "pa sucat amb oli" com qui diu; un porro, una clau d'obrir llaunes de sardines, la mateixa raspa de la sardina; extraordinari!. A més Brossa, essent respectat per tothom de la cultura catalana no pertanyia a cap família burgesa ni tenia res a veure amb la gauche divine, i això per mi, que sóc de pagès, tenia un valor afegit.
Duchamp, és clar, era el Dadà amb majúscules el de l'historia de l'art. L'inventor d'una idea tant formidable com el ready-made, una innovadora forma d'encarar la producció artística. La influència de Duchamp en la meva obra des de mitjans dels anys 70 és sobre tot "visual"de mirar i remirar les seves obres reproduïdes en llibres (els primers originals de Duchamp no els vaig veure fins la retrospectiva de la Fundació Miró l'any 1984) les meves lectures sobre Duchamp eren molt diagonals i fragmentades perquè no tenia paciència ni disciplina acadèmica, així que no va ser fins l'any 1993 quan de forma tardana, vaig fer la carrera de Belles Arts (de jove vaig estudiar Arts i Oficis a la Massana de Barcelona) quan vaig iniciar l'estudi sistemàtic de la seva obra, escrits, etc... esdevenint una mena d'especialització que m'ha portat a publicar diversos assajos sobre la seva obra.

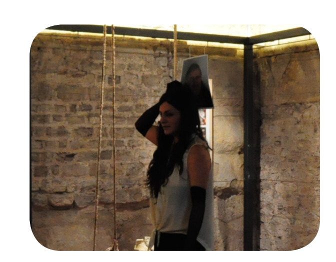
Sens dubte, el inici de l'art d'acció a Espanya va ser amb el grup ZAJ. Quan comences a fer performance? Quina relació tens amb l'art generat per ZAJ-FLUXUS?

Primer està el post-teatre de Brossa i les seves accions poètiques. ZAJ per mi com a estudiant de la Massana als anys 70 era un rumor, un rumor secret...En aquell moment qui fa accions efímeres, instal·lacions efímeres, eren els conceptuals i jo vaig tenir l'ocasió de conèixer les obres de Xifra, Benito, Cerdà, Ribè, Pazos, Pablo, Miralles, Muntades i fins hi tot algun d'ells personalment i això és el que m'impulsa definitivament a fer accions, l'art conceptual que és un moviment internacional però alhora amb una gran presència local a Catalunya amb vides paral·leles, diguem; Duchamp com a referent internacional d'aquest moviment al món i Brossa a casa nostre.
En aquell moment sobretot és parlava de nous mitjans i aquets eren el vídeo, la instal·lació efímera i els gestos o accions conceptuals. A mi això de l'acció em va semblar fantàstic, la llibertat total, no necessitaves ni estudi, ni eines, ni materials particulars, tant sols el teu atreviment.
Sobre ZAJ, sabia que existia però com qui diu res més. Durant molts anys és van presentar les seves obres com a concerts en auditoris universitaris, i per tant, van quedar una mica al marge de l'art contemporani que llavors és difonia aquí, a més als 70 ja vivien separats, Esther Ferrer a París, Walter Marqueti a Milà i Juan Hidalgo a Canàries.

El primer cop que vaig veure l'obra de ZAJ va ser l'any 1983 a Madrid en l'exposició "Fuera de formato" junt amb el conjunt de conceptuals catalans i espanyols. De Fluxus tenia imatges disperses que es barrejaven amb les imatges dels dadaistes. Eren poques imatges però tenien un gran poder evocador. Recordo una imatge en blanc i negre de Nam Jun Paik manipulant una tros de "paper de plata" davant una càmera de vídeo que crec que m'ha influït força i de fet als anys 90 he fet moltes accions amb el "paper de plata", però jo no sabia exactament que feia el Nam Jun Paik amb aquest paper de plata, perquè el llibre estava en anglès i jo tardaria encara deu anys en aprendre el idioma.

Des de que conec directament l'obra de ZAJ m'impacta particularment l'obra d'Esther Ferrer i la seva personalitat, des de que tinc la sort de conèixer-la l'any 1996, curiosament a Girona, en un cicle d'accions comissariat per Marta Pol.

Com a d'altres disciplines, des dels anys 60 i les primeres accions dels artistes conceptuals fins al 2009 en que Esther Ferrer rep el Premi Nacional d'Arts Plàstiques pel Ministeri de Cultura d'Espanya, quines tendències o altres influències han aparegut en el camp de l'art d'acció?


L'art d'acció com a procediment associat a l'art conceptual pateix una brusca ruptura als any 80. Es una ruptura política paradoxal. La "transició política" planteja oblidar-se del passat per crear de nou seguint les noves tendències europees, el postmodernisme pictòric i matèric, la transvanguardia etc... La esmentada exposició "Fuera de formato" s'autopresenta com una mena d'acta de defunció del moviment conceptual. Alhora apareix la polipoesia italiana que aquí eclosiona d'una forma molt potent però alhora underground amb Xavier Sabater i Xavier Canals, J.M. Calleja junt amb poetes fonètics i rapsodes com Jordi Pope , Enric Cassases i el mateix Carles Hac Mor (membre històric del Grup de Treball) creant un món molt actiu però fora de qualsevol de les emergents institucions d'art contemporani o les galeries, bàsicament funcionen en llibreries i bars.

Als anys 90 hi ha una recuperació de les propostes conceptuals per part d'un extens grup d'artistes relativament joves al qual m'adhereixo amb, Lluis Alabern, Borja Zabala, Jaume Alcalde, Marta Vives, C-72 R, Oscar Abril Ascaso, Denys Blacker, Nieves Correa, Nelo Vilar, Jaime Vallaure, Rafa Lamata, Nel Amaro, Hilario Álvarez...
Com que veiem que les possibilitats d'accions dins les galeries i institucions eren nul·les per a nosaltres, ens fem un món paral·lel, amb els nostres festivals, publicacions, exposicions, debats, xarxes. Això és completament nou i estable, una continuïtat generacional inèdita a l'estat espanyol, és a dir, una pràctica ininterrompuda durant més de vint anys.

Naturalment en aquets darrers vint anys, s'han manifestat moltes tendències dins l'art d'acció, algunes de caràcter polític amb grups com la Fiambrera o el Perro han tingut molt d'èxit institucional i econòmic (no podem dir "comercial" però si que els seus projectes han estat finançats i projectats internacionalment) i també ha triomfat l'acció escènica com és el cas de la Ribot o el Marcel·li Antunes.

Quin paper té l'art d'acció aquí i ara? És actualment una moda?

L'art sempre ha estat lligat a la moda, la vida social i el poder, i certament ara és parla molt de performance tant artística com d'activisme polític i en format publicitari; molts anuncis és fan a través de performances.
És una moda en un sentit difús, atmosfèric, però també és una necessitat dels temps en que vivim ja que la nostres vides estan desmaterialitzades i subjugades per les tecnologies. Estem constantment "en un altre lloc" amb el mòbil, les tablets i milers de monitors de TV per tot arreu. La pressió de resposta immediata vers un altre lloc és enorme, per això hi ha una intensa necessitat de contacte directe, d'experiència en viu. Alhora davant la crisi dels recursos materials i el consum,de la crisi energètica i de la manca d'espai i temps, l'art d'acció és una resposta, indagació o refugi vers tot això.
L'art d'acció, altrament dit performance, pot ser una moda però també és una resposta lògica als reptes del nostre temps.

La majoria dels artistes d'acció s'han convertit en organitzadors d'espais d'intercanvi de propostes artístiques. En quin moment i per què et propostes crear el Festival Internacional La Muga Caula?

Bé, és una necessitat ja que els espais tradicionals com galeries i institucions no aposten realment per l'art d'acció ja que no veuen com capitalitzar-ho. Ho accepten com a decoració, curiositat i sobretot, si l'artista treballa gratis. Fa vint anys que organitzo esdeveniments d'acció.
Amb la Muga Caula l'equip organitzador em aconseguit un cert grau de professionalitat i una continuïtat molt difícil d'assolir en un país hostil a l'art independent.
La Muga Caula com a projecte té motius personals entorn al poble de les Escaules on estiuejo, històriques entorn a Duchamp que visitava el seu salt d'aigua i també estratègiques; la ciutat ha esdevingut molt inhòspita i dispersadora. Nosaltres proposem una trobada on la gent conviu. Apostem per la intensitat i la concentració que permet un llogaret com les Escaules.

Una manera de conservar aquest art és a partir dels escrits que és generen al voltant de les accions presentades i les seves imatges. Què suposa per tu la fotografia?







Hi ha alguna cosa més que un interès arxivístic quan veiem les obres performàtiques retratades?

Aquest és un tema molt extens del que precisament en parlo abastament en el darrer número de la revista Efímera. La fotografia evidentment és una referència visual, una pista d'un fet però també és una obra independent però també pot ser alhora un document històric, científic, sociològic, etc... depèn del nostre punt de vista o necessitat. Què és una piràmide; una obra arquitectònica, una escultura, un "llibre" codificat, un centre astronòmic, una tomba, una metàfora del poder, un objecte arqueològic? Doncs tot alhora, i així també les fotos d'una acció. L'arxiu Aire neix d'una dèria o afició, fotografiar el que m'envolta. Jo mai he estat capaç de mantindre un diari escrit (i ho he provat!) però podria resseguir la meva vida diària amb les fotos que he fet. Inicialment, Aire és una revista i plataforma organitzativa entorn l'art d'acció que creo l'any 1992 com a contribució espontània a aquesta xarxa d'art paral·lel de la que he parlat abans. El seu arxiu fotogràfic, que sorgeix de forma automàtica, acaba per transmutar-se en el projecte complet. Des de l'arxiu organitzo exposicions (més de 20) i publico centenars de fotografies i articles en una estratègia comunicativa de promoure l'art d'acció en general i la meva generació en particular.

En els últims anys hi ha hagut una tendència per l'elaboració, recuperació, difusió de treballs performàtics. Que tracta de promoure Redacción?

Redacción és una proposta de la Nieves Correa en la que participem com impulsors Denys Blacker, Ruben Barroso i jo, i que té el seu primer congrés l'any 2010 acollit per la Muga Caula al Museu de l'Empordà de Figueres i a les Escaules. La idea bàsica és coordinar tots els festivals, trobades i programacions d'art d'acció de la península Iberica per dotar-nos d'una veu comuna i treballar conjuntament en projectes i reivindicacions. La meva particular dèria per la documentació em va portar a desenvolupar per a Redacción "Edicions de l'acció" una recopilació exhaustiva de totes les publicacions sobre art d'acció editades a l'estat espanyol. Aquestes publicacions provenen de l'Arxiu Aire (que també recopila restes d'accions, art postal i naturalment tota mena de publicacions a més de fotos). Aquesta mostra tenia que itinerar per tota la península i créixer en cada etapa. És va exposar a Sevilla dins el festival Contenedores, i després al Museu de l'Empordà dins l'edició de la Muga Caula 2011. També és va presentar visualment al Acción!MAD del mateix 2011 però com a conseqüència directa de la crisi, és varen cancel·lar les exposicions previstes a València, Madrid i Lisboa.

Com a membre del col·lectiu Corpologia, què destacaries de les trobades i l'edició de la revista?

Corpologia és un format molt interessat i necessari dins les diverses fórmules de trobada, ja que creen debat, tertúlia i sostrat. Si el festival o trobada internacional ben pagat i dotat en difusió i recursos és l'ideal i en el que podríem dir la franja alta de l'espectre performatiu, allò que permet tirar endavant de forma raonable, la tertúlia ultralocal, que és on situaríem Corpologia és el sostrat necessari perquè tota la cadena funcioni bé, per inscriure l'art d'acció en un debat col·lectiu i no en una simple successió de figures individuals, que és el perill dels festivals internacionals, però alhora les tertúlies que són sempre voluntàries i amb recursos zero o casi zero han de trobar un funcionament fàcil i fluït per no esdevenir esgotadors, Corpologia ara mateix està buscant aquesta forma, és a dir, a passat de sedentària a nòmada.
La revista és un plus en les dues direccions; un al·licient per participar i un esforç suplementari. En la mesura que triomfi també és pot veure desbordada, com va passar amb la Revista Parlada de Viva Veu (1993/95), però encara no és el cas, de moment anem de poble en poble buscant adhesions...a veure que passa!

Performer, investigador, crítico, fotógrafo i/o gestor cultural: en su alrededor se inspira la creatividad y el presente del arte de acción- Omnipresente en cada encuentro del colectivo Corpologia, esta vez su presencia se hizo notar a través de la anfitriona Pa'Ma Torrents. Ella hizo una acción dirigida por Joan Casellas des de Alemania.

¿Qué es el arte de acción? ¿Qué se puede decir con el arte de acción que no se pueda decir con otras disciplinas artísticas?

El arte de acción es una disciplina artística, o una "anti disciplina" si se quiere (como lo diría Carles Hac Mor). Yo prefiero calificar el arte de acción como un procedimiento artístico, una forma de hacer arte que puede tener muchos puntos de vista o posicionamientos hasta antagónicos. El arte de acción, por tanto, no es un movimiento, aunque en algunos momentos este procedimiento artístico haya estado abanderado por movimientos muy concretos como el Futurismo, el Dada o el Surrealismo como proto-accionistas, y en particular, con el arte conceptual de los años 60 y 70 con el que ha quedado profundamente asociado.
Con el arte de acción se puede "decir" cualquier cosa como con el resto de los procedimientos artísticos, lo que varía es la forma de decir estas cosas que es una forma vinculada a la experiencia inmediata, al contexto tanto físico como psíquico; la presencia (del artista pero también de la audiencia, los que están allí en aquel momento) el espacio y el tiempo y el "cuerpo" o el anti cuerpo, es decir, no el cuerpo ideal de un atleta, modelo, etc…si no el cuerpo de un individuo concreto; el artista de acción que presenta su idea i a sí mismo como parte física de esta idea.

¿Quienes son tus "padres" artísticos?

Joan Brossa y Duchamp son las dos influencias más profundas y duraderas en mi obra; y claro, con ellos yo me hice dadaísta (¡puedes hacerte dadaísta cuando quieras, eh!) y así en el año 1976 formé parte de un grupo que firmabamos nuestras acciones como "¡Dada ataca de nuevo!". Aún y así tengo muchas influencias, muchos padres si se quiere; Schwitters, Miró e incluso Tàpies, aunque pronto me distancié de éste último. En mi formación tenían una importancia captial dos pintores bien diferentes; el paisajista Simó Bussom y el pintor informalista Romà Vallès que de alguna manera me apadrinó y ayudó. Naturalmente Borssa fue algo extraordinario porque era una especie de Dada de aquí que podías encontrarte en la filmoteca, que hacia obras herméticas con cosas de "pan mojado en aceite" como quien dice; un porrón, una llave de abrir latas de sardinas, la misma raspa de la sardina; ¡extraordinario!. A demás Brossa, siendo respetado por todo el mundo de la cultura catalana no pertenecía a ninguna familia burguesa ni tenía nada que ver con la gauche divine, y eso para mí, que soy de campo, tenía un valor añadido. Duchamp, claro, era el Dadá en mayúsculas de la historia del arte. El inventor de una ida tan formidable como el ready-made, una innovadora forma de encarar la producción artística. La influencia de Duchamos en mi obra des de mediados de los años 70 es sobre todo "visual" de mirar y remirar sus obras repoducidas en libros (los primeros originales de Duchamos no los vi hasta la retrospectiva de la Fundació Miró en el año 1984) mis lecturas sobre Duchamp eran muy diagonales y fragmentadas porque no tenía paciencia ni disciplina académica, así que no fue hasta el año 1993 cuando de tardíamente, hice la carrera de Bellas Artes (de joven estudié Artes y Oficios en la Massana de Barcelona) cuando inicié el estudio sistemático de su obras, escritos, etc… aconteciendo una cierta especialización que me ha llevado a publicar diferentes ensayos sobre su obra.

Sin duda, el inicio del arte de acción en España fue con el grupo ZAJ. ¿Cuando empiezas a hacer performance? ¿Qué relación tienes con el arte generado por ZAJ-FLUXUS?

Primero está el teatro de Brossa y sus acciones poéticas. ZAJ para mi como estudiante de la Massana en los años 70 era un rumor, un rumor secreto… En aquel momento, quien hacía acciones efímeras, instalaciones efímeras, eran los conceptuales y yo tuve la ocasión de conocer las obras de Xifra, Benito, Cerdà, Ribè, Pazos, Pablo, Miralles, Muntades y hasta alguno de ellos personalmente y eso es lo que me impulsa definitivamente a hacer acciones, el arte conceptual que es un movimiento internacional pero a la vez con una gran presencia local en Cataluña con vidas paralelas, dijéramos; Duchamp como referente internacional de este movimiento en el mundo y Brossa en nuestra casa. En aquel momento sobretodo se hablaba de nuevos medios y estos eran el vídeo, la instalación efímera, y los gestos o acciones conceptuales. A mí esto de la acción me pareció fantástico, la libertad total, no necesitabas ni estudio, ni herramientas, ni materiales particulares, tan solo tu atrevimiento. Sobre ZAJ, sabía que existía pero como quien dice nada más. Durante muchos años se presentaron sus obras como conciertos en auditorios universitarios, y por tanto, quedaron un poco al margen del arte contemporáneo que entonces se difundía aquí, a demás en los 70 ya vivían separados, Esther Ferrer en París, Walter Marqueti en Milán y Juan Hidalgo en Canarias. La primera vez que vi la obra de ZAJ fue en el año 1983 en Madrid en la exposición "Fuera de formato" junto con el conjunto de conceptuales catalanes y españoles. De Fluxus tenía imágenes dispersas que

se mezclaban con las imágenes dadaístas. Eran pocas imágenes pero tenían un gran poder evocador. Recuerdo una imagen en blanco y negro de Nam Jun Paik manipulando un trozo de "papel de plata" delante de una cámara de vídeo que creo que me ha influido bastante y de hecho en los años 90 he hecho muchas acciones con el "papel de plata", pero yo no sabia exactamente que hacia Nam Jun Paik con este papel de plata, porque el libro estaba en inglés y yo tardaría todavía diez años en aprender el idioma. Desde que conozco directamente la obra de ZAJ me impacta particularmente la obra de Esther Ferrer y su personalidad, desde que tengo la suerte de haberla conocido el año 1996, curiosamente en Girona, en un ciclo de acciones comisariado por Marta Pol.

Como otras disciplinas, desde los años 60 y las primeras acciones de los artistas conceptuales hasta el 2009 en que Esther Ferrer recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas por el Ministerio de Cultura de España, ¿qué tendencias u otras influencias han aparecido en el campo del arte de acción?

El arte de acción como procedimiento asociado al arte conceptual sufre una brusca ruptura en los 80. Es una ruptura política paradoxal. La "transición política" plantea olvidarse del pasado para crear de nuevo siguiendo las nuevas tendencias europeas, el postmodernismo pictórico y matérico, la transvanguardia, etc… La descrita exposición "Fuera de formato" se autopresenta como un tipo de acta de defunción del movimiento conceptual. A la vez aparece la polipoesía italiana que aquí eclosiona de una forma muy potente pero a la vez underground con Xavier Sabater y Xavier Canals, J.M Calleja, junto con poetas fonéticos y rapsodas como Jordi Pope, Enric Cassases y el mismo Carles Hac Mor (miembro del histórico Grupo de Trabajo) creando un mundo muy activo pero fuera de cualquiera de las emergentes instituciones de arte contemporáneo o las galerías, básicamente funcionan en librerías y bares. En los años 90 hay una recuperación de las propuestas conceptuales por parte de un extenso grupo de artistas relativamente jóvenes a los que me adhiero con, Luís Alabern, Borja Zabala, Jaume Alcalde, Marta Vives, C-72 R, Oscar Abril Ascaso, Denys Blacker, Nieves Correa, Nelo Vilar, Jaime Vallaure, Rafa Lamata, Nel Amaro, Hilario Álvarez... Como que veíamos que las posibilidades de las acciones dentro de galerías e insituciones eran nulas para nosotros, nos hicimos un mundo paralelo, con nuestros festivales, publicaciones, exposiciones, debates, redes. Esto es completamente nuevo y estable, una continuidad generacional inédita en el estado español, es decir, una práctica ininterrupida durante más de veinte años.

Naturalmente en estos últimos veinte años, se han manifestado muchas tendencias dentro del arte de acción, algunas de carácter político con grupos como Fiambrera o Perro han tenido mucho éxito institucional y económico (no podemos decir "comercial" pero si que sus proyectos han estado financiados y proyectados internacionalmente) y también ha triunfado la acción escénica como es el caso de Ribot o Marcel·li Antunes.

¿Qué papel tiene el arte de acción aquí y ahora? ¿Es actualmente una moda?

El arte siempre ha estado atado a la moda, la vida social y el poder, y ciertamente ahora se habla mucho de performance tanto artística como de activismo político y en formato publicitario; muchos anuncios se hacen a través de performances. Es una moda en un sentido difuso, atmosférico, pero también es una necesidad del tiempo en que vivimos ya que nuestras vidas están desmaterializadas y subyugadas por las tecnologías. Estamos constantemente "en otro lugar" con el móvil, las tablets y miles de monitores de TV por todos lados. La presión de respuesta inmediata hacia otro lugar es enorme, por esto hay una intensa necesidad de contacto directo, de experiencia en vivo. A la vez delante de la crisis de los recurso materiales y el consumo, de la crisis energética y de la falta de espacio y tiempo, el arte de acción es una respuesta, indagación o refugio hacia todo esto. El arte de acción, dicho también performance, puede ser una moda pero también es una respuesta lógica a los retos de nuestro tiempo.

La mayoría de los artistas de acción se han convertido en organizadores de espacios de intercambio de propuestas artísticas ¿En qué momento y por qué te propones crear el Festival Internacional La Muga Caula?

Bien, es una necesidad ya que los espacios tradicionales como galerías e instituciones no apuestan realmente por el arte de acción ya que no ven como capitalizarlo. Lo aceptan como decoración, curiosidad y sobretodo, si el/la artista trabaja gratis. Hace veinte años que organizo acontecimientos de acción. Con la Muga Caula el equipo organizador hemos conseguido un cierto grado de profesionalidad y una continuidad muy difícil de asumir en un país hostil al arte independiente. La Muga Caula como proyecto tiene motivos personales alrededor del pueblo de las Escaules donde veraneo; históricas alrededor a Duchamp que visitaba su salto de agua y también estratégicas; la ciudad se ha acontecido muy inhóspita y dispersadota. Nosotros proponemos un encuentro donde la gente convive. Apostamos por la intensidad y la concentración que permite un lugarcillo como las Escaules.

Una manera de conservar este arte es a través de los escritos que se generan alrededor de las acciones presentadas y sus imágenes. ¿Qué supone para ti la fotografía? ¿Hay alguna cosa más que un interés archivístico cuando vemos las obras performáticas retratadas?

Este es un tema muy extenso del que precisamente hablo abasto en el último número de la revista Efímera. La fotografía evidentemente es una referencia visual, una pista de un hecho pero también es una obra independiente, pero también puede ser a la vez un documento histórico, científico, sociológico, etc… depende de nuestro punto de vista o necesidad. ¿Qué es una pirámide; una obra arquitectónica, una escultura, un "libro" codificado, un centro astronómico, una tumba, una metáfora del poder, un objeto arqueológico? Pues todo a la vez, y así también las fotos de una acción. El Archivo Aire nace de una obsesión o afición, fotografiar lo que me rodea. Yo nunca he estado capaz de mantener un diario escrito (¡y lo he probado!) pero podría reseguir mi vida diaria con las fotos que he hecho. Inicialmente, Aire es una revista y plataforma organizativa alrededor del arte de acción que creo en el año 1992 como una contribución espontánea a esta red de arte paralela de la que he hablado antes. Su archivo fotográfico, que surge de forma automática, acaba por transmutarse en el proyecto completo. Desde que el archivo organizo exposiciones (más de 20) y publico centenares de fotografías y artículos en una estrategia comunicativa de promover el arte de acción en general y a mi generación en particular.

En los últimos años ha habido una tendencia por la elaboración, recuperación, difusión de trabajos performáticos. ¿Qué trata de promover Redacción?

Redacción es una propuesta de la Nieves Correa en la que participamos como impulsores Denys Blacker, Rubén Barroso y yo, y que tiene su primer congreso el año 2010 acogido por la Muga Caula en el Museu de l'Empordà de Figueres y a las Escaules. La idea básica es coordinar todos los festivales, encuentros y programaciones de arte de acción de la península ibérica para dotarnos de una voz comuna y trabajar conjuntamente en proyectos y reivindicaciones. Mi particular obsesión por la documentación me llevó a desarrollar para Redacción "Ediciones de la acción" una recopilación exhaustiva de todas las publicaciones sobre arte de acción editadas en el estado español. Estas publicaciones provienen del Archivo Aire (que también recopila restos de acciones, arte postal y naturalmente todo tipo de publicaciones a demás de fotos). Esta muestra tenía que itinerar por toda la península y crecer en cada etapa. Se expuso en Sevilla dentro del festival Contenedores, y después en el Museu de l'Empordà dentro de la edición de la Muga Caula 2011. También se presentó visualmente en el Acción!MAD del mismo 2011 pero como consecuencia directa de la crisis, se cancelaron las exposiciones previstas en Valencia, Madrid y Lisboa.

Como miembro del colectivo Corpología, ¿qué destacarías de los encuentros y la edición de la revista?

Corpología es un formato muy interesante y necesario dentro de las diversas fórmulas del encuentro, ya que crean debate, tertulia y sustrato. Si el festival o encuentro internacional bien pagado y dotado en difusión y recursos es el ideal y en el que podríamos decir la franja alta del espectro preformativo, aquello que permite tirar delante de forma razonable, la tertulia ultralocal, que es donde situaríamos Corpología es el sustrato necesario para que toda la cadena funcione bien, para inscribir el arte de acción en un debate colectivo y no en una simple sucesión de figuras individuales, que es el peligro de los festivales internacionales, pero a la vez las tertulias que son siempre voluntarias y con recursos cero o casi cero tienen que encontrar un funcionamiento fácil y fluido para no acabar siendo agotadores, Corpología ahora mismo está buscando esta forma, es decir, a pasado de sedentaria a nómada. La revista es un plus en las dos direcciones; un aliciente para participar y un esfuerzo suplementario. En la medida que triunfe también se puede ver desbordada, como pasó con la Revista Parlada de Viva Veu (1993/95), pero aún no es el caso, de momento vamos de pueblo en pueblo buscando adhesiones… ¡a ver que pasa!



PARTICIPANTS

DENYS BLACKER .
LESLEY YENDELL . MARTA VERGONYOS
CLARA GARÍ.
LUCHO HERMOSILLA.
MONTSE SERÓ . PA'MA TORRENTS . JOAN CASELLAS
ADA VILARÓ.
CAROLINA BONFIM

FOTÒGRAFES

DENYS BLACKER . ANA MAESO. SILVIA LLOSES

Corpologia 7 és va celebrar el maig de 2012 al temple romà de vic amb motiu de la inauguració de l'exposició de la artista pa'ma torrents "meu stone; un rastre compartit". set artistes del col·lectiu varem acompnyar a pa'ma torrents en la seva primera exposició individual. l'acte va estar ple de familiars, amics, acadèmics, seguidors del col·lectiu i fins i tot persones encuriosides per l'esdeveniment que varem organitzar dins el temple de pedra. a vic, ens reunirem per primera vegada fora de les muralles de la ciutat de girona, surgint sinèrgies amb els viguetans i barcelonins que es varen apropar a l'acte. el fluir amb desconeguts, iguals d'iguals, artistes que volen col·laborar amb nosaltres, cada dia som i serem més. això està creixent i el format proposat de 10 minuts està madurant. gràcies a tots pel vostre goig i creativitat.
Plataformes independents com CORPOLOGIA estan funcionant actualment sense el suport de les institucions amb una cosa en cor/ment -la llibertat; la llibertat econòmica, creativa i política-. Hem creat un espai únic d'intercanvi i de mútua comprensió on qualsevol persona pot presentar obres, pensaments, idees, inquietuds, opinions, en definitiva, qualsevol forma d'expressió que parteixi de la presència i de l'acció.

Corpologia 7 se celebró en mayo de 2012 en el templo romano de vic con el motivo de la inauguración de la exposiciçon de la artista pa'ma torrents "meu stone; un rastro compartido". siete artistas del colectivo acompañamos a pa'ma torrents en su primera exposiciçon individual. el acto estubo lleno de familiares, amigos, académicos, seguidores del colectivo y hasta personas con curiosidad por el evento que organizamos dentro del templo de piedra. en vic, nos reunimos por primera vez fuera de las murallas de la cudad de girona, surgiendo sinergias con los viguetenses i barceloneses que se acercaron al acto. el fluir con desconocidos, de igual a igual, artistas que quieren colaborar con nosotros, cada día somos y seremos más. esto está creciendo y el formato propuesto de 10 minutos está madurando. gracias a todos por vuestro gozo y creatividad.
Plataformas independientes como CORPOLOGIA están fucionando actulamente sin el soporte de las instituciones con una cosa en corazón/mente -la libertad; la libertad económica, creativa y política-. Hemos creado un espacio único de intercambio de mútua comprensión donde cualquier persona puede presentar obras, pensamientos, ideas, inquietudes, opiniones, en definitiva, cualquier forma de expresión que parta de la presencia y de la acción.



DENYS BLACKER

EL PRINCIPI DE LA FI

EL PRINCIPIO DEL FIN



Un somni:
El cel està cobert amb una placa de gel gruixut i escardada. La llum balla sobre el gel, vidre blau, verd i blanc. Comencen a caure trossos grossos de gel trencat i fugim corregents buscant aixopluc.
Sento por mortal.

Un espai:
L'estructura rere el temps
l'estructura dins el temps
L'estructura més enllà del temps

Un temps:
2012

Una observació:
L'instint m'ha portat fins aquí.
Entre la fragilitat, la mortalitat, la incertesa, la inevitabilitat, la fatalitat, l'aprensió i la separació, he trobat la perseverança per seguir buscant entre les múltiples possibles finals desastroses, el fi del principi.

Un sueño:
El cielo está cubierto con un placa de hielo grueso y agrietada. La luz baila sobre el hielo, vidrio azul, verde y blanco. Empiezan a caer trozos gordos de hielo roto y huimos buscando cobijo.
Siento miedo mortal.

Un espacio:
La estructura detrás el tiempo
La estructura dentro del tiempo
La estructura más allá del tiempo

Un tiempo :
2012

Una observación:
El instinto me ha traído hasta aquí.
Entre la fragilidad, la mortalidad, la incertidumbre, lo inevitable, la fatalidad, la aprensión y la separación, he encontrado la perseverancia para seguir buscando entre las múltiples posibles finales desastrosas, el fin del principio.



ADA VILARÓ

ENTRE CEL I TERRA

ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

Passar per el paisatge
Estar entre….
Sortir de tu….per anar a….i ser un instant pedra
un instant ocell
un instant arbre

La Martina, una nena d'un sis anys, una Petita Princesa, un cop acabat tot, m'agafa de la mà i em porta a l'espai on abans havia intervingut. Fem juntes tot el recorregut.

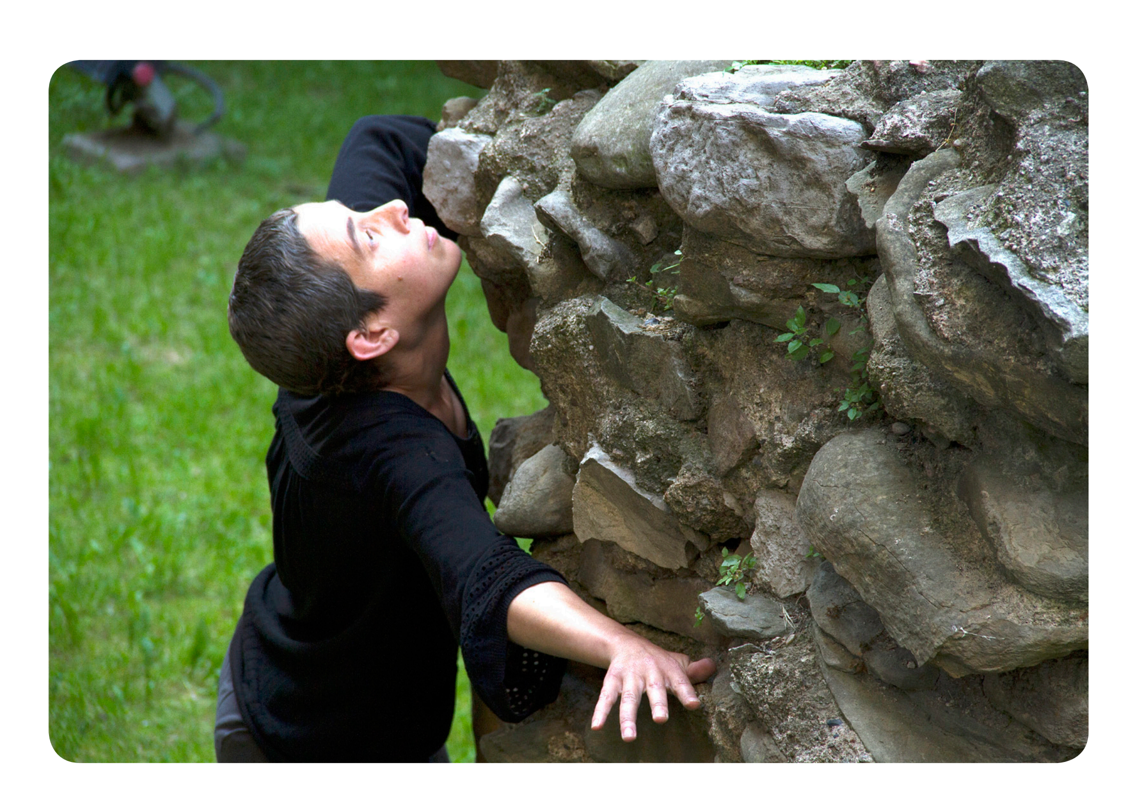
Aquest (senyalant el tros de mur de pedra) és el teu cau i tu estàs dintre i treus el cap del forat i veus en el cel ocells i clar tu també voles…i desprès t'asseus a descansar i fas saltirons…així…(els fa) perquè ets un ocell, un ocell petit….fins a l'arbre….Que i feies a l'arbre? Ah! Ja ho sé, miraves les fulles i també si hi havien d'altres ocells, per jugar….i desprès te'n vas un altre cop al teu cau…però ara és en un altre lloc…. potser vas a dormir….
I em pregunta: Hi ha un cel per nosaltres i un pels animals?



Pasar por el paisaje
Estar entre…
Salir de ti… para ir a… y ser un instante piedra
un instante pájaro
un instante árbol.

La Martina, una niña de seis años, una Pequeña Princesa, una vez acabado todo, me coge de la mano i me lleva al espacio donde antes había intervenido. Hacemos juntas todo el recorrido.

Éste (señalando el trozo de muro de piedra) es tu cueva y tú estás dentro y sacas la cabeza del agujero y ves en el cielo pájaros y claro tú también vuelas… y después te sientas a descansar y haces pequeños brincos… así… (los hace) porque eres un pájaro, un pájaro pequeño… hasta el árbol… ¿Qué hacías en el árbol? ¡Ah! Ya lo sé, mirabas las hojas y también si había otros pájaros, para jugar… y después te vas otra vez a tu cueva… pero ahora en otro lugar… quizá vas a dormir…
Y me pregunta: ¿Hay un cielo para nosotras y uno para los animales?



MARTA VERGONYÓS

...EM FARÀS PLORAR... (O UNA PERFORMANCE PER...)

...ME HARÁS LLORAR... (O UNA PERFORMANCE PARA...)

Com es converteixen les llàgrimes en perles?
Talles moltes i moltes cebes amb la disciplina dramàtica necessària i quan sents que les llàgrimes rodolen per terra com un collaret de perles que es desfà, comences a llegir aquest text en veu alta:

«La dona de Lot, que anava darrera, es tombà i es convertí en columna de sal»... Llibre del gènesis

Fragments del poema La dona de Lot escrit per la poetessa Wislawa Szymborska (Polònia, 2 de juliol de 1923-1 de febrer 2012):

"Em vaig tombar segurament per curiositat.
Però, a més de la curiositat, vaig poder tenir altres motius.
Em vaig tombar per recança d'una gibrella de plata.
Per descuit, mentre em cordava la corretja de la sandàlia.
Per no haver de continuar mirant el clatell virtuós
del meu marit, Lot.

(…) Vaig notar el pes de la vellesa. De l'allunyament.
De la vanitat d'una vida errant. De la somnolència.

(…) En el meu camí havien aparegut escurçons,
aranyes, rates de camp i pollets de voltor.
Allò ja no era ni bo ni dolent: senzillament, tota cuca viva
s'arrossegava i saltava en una munió que feia pànic.

Em vaig tombar per una sensació de solitud.
Per la vergonya de fugir d'amagat.
Pel desig de cridar, de tornar.
O potser tot just quan es va aixecar un vent
que em va desfer els cabells i em va tirar la roba amunt.
(…) Em va fer la impressió que ho veien des de les muralles de Sodoma
i esclafien, una vegada i una altra, en un riure sonor.
Em vaig tombar de la ràbia.
Per sadollar-me de la seva enorme ruïna.
Em vaig tombar per tots els motius suara esmentats.
Em vaig tombar no pas per pròpia voluntat."

¿Cómo se convierten las lágrimas en perlas?
Cortas muchas y muchas cebollas con la disciplina dramática necesaria y cuando sientes que las lágrimas caen dando vueltas por el suelo como un collar de perlas que se deshace, comienzas a leer este texto a voz alzada, comienzas a leer este texto a voz alzada:

"La mujer de Lot, que iba detrás, se tumbó y se convirtió en columna de sal"... Libro del Génesis.

Fragmentos de la poesía La mujer de Lot escrito por la poetisa Wislawa Szymborska (Polonia, 2 de julio de 1923-1 de febrero 2012):

"Me tumbé seguramente por curiosidad.
Pero, además de la curiosidad, pude tener otros motivos.
Me tumbé por pesar de una palangana de plata.
Por descuido, mientras me ataba la correa de la sandalia.
Por no haber continuado mirando la nuca virtuosa
De mi marido, Lot.

(…) Pude notar el peso de la vejez. Del alejamiento.
De la vanidad de una vida errante. De la somnolencia.

(…) En mi camino habían aparecido víboras,
Arañas, ratas de campo y pollitos de buitre.
Aquello ya no era ni bueno ni malo: sencillamente, toda cuca viva
Se arrastraba y saltaba en una muchedumbre que hacia pánico.

Me tumbé por una sensación de soledad.
Por la vergüenza de huir a escondidas.
Por el deseo de gritar, de volver.
O quizá todo justo cuando se levantó un viento
Que me deshizo los cabellos y me tiró la ropa hacia arriba.
(…) Me dio la impresión que lo veían desde las murallas de Sodoma
Y sacaban, una vez y otra, una risa sonora.
Me tumbé de rabia.
Por saciarme de su enorme ruina.
Me tumbé por todos los motivos ahora descritos.
Me tumbé no por propia voluntad."







MONTSE SERÓ

EVOLUCIÓ

EVOLUCIÓN



Construir per destruir	Construir para destruir
Viure per morir	Vivir para morir
Destruir per construir	Destruir para construir
Morir per viure	Morir para vivir.
Construir per gaudir	Construir para gozar
Viure per viure.	Vivir para vivir.

ROTNIP

BRICOFILIA

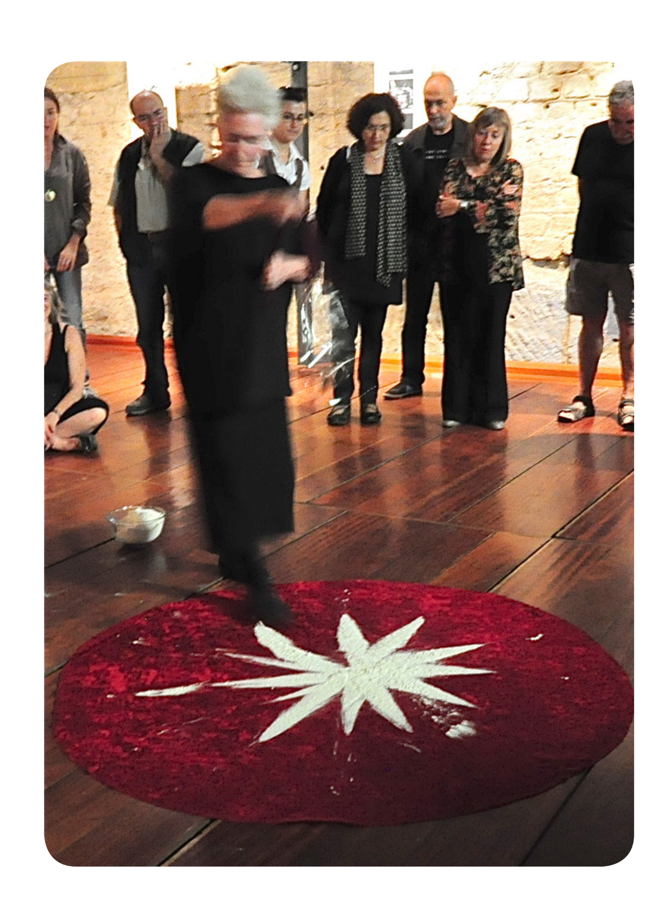


LESLEY YENDELL

WP







PA'MA TORRENTS & JOAN CASELLAS

A MITGES

A MEDIAS



PA'MA TORRENTS

MEU STONE







CLARA GARÍ

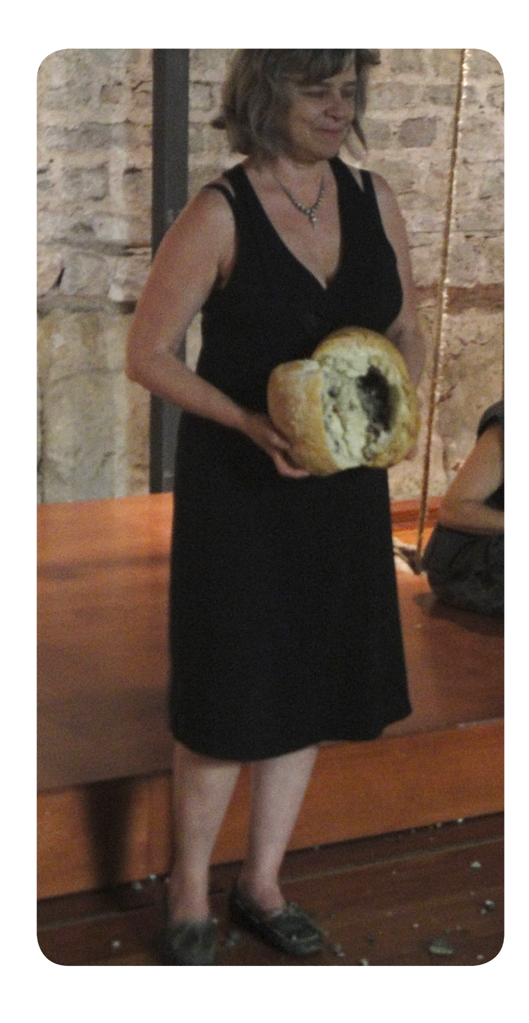
HAEC LAPIDES

Haec lapides significa aquestes pedres del temple romà de Vic.

També les pedres que m'acompanyen des de fa un any, quan vaig posar 1.000 pedres numerades en el camí entre l'estació de Camallera i la Nau Côclea. Fins la data d'avui n'he retrobat i recollit unes 200.

Finalment les pedres que són matèria de miracles.

A Jesucrist quan feia penitència al desert el diable li va preguntar si podia transformar les pedres en pans. Va respondre que l'home no vivia només de pa sinó també de paraules.
Al llarg del temps moltes persones han intentat fer transformacions miraculoses amb les pedres: els alquimistes les transformaren en or.
Cap a finals del segle XX, a les ciutats i també a les muntanyes i a les platges, van aparèixer uns que volien transformar les pedres en dòlars. I tenien uns socis que sabien com transformar els dòlars en pans.
Acaben d'arribar, però, els més perillosos.
Són els que volen transformar els pans en pedres.



Haec Lapides significa estas piedras del templo romano de Vic.

También las piedras que me acompañan desde hace un año, cuando puse mil piedras numeradas en el camino entre la estación de Caballera y la Nau Côclea. Hasta la fecha de hoy he reencontrado y recogido unas 200.

Finalmente las piedras que son materia de milagros.

A Jesucristo cuando hacia penitencia en el desierto el diablo le preguntó si podía transformar las piedras en panes. Respondió que el hombre no vivía sólo de pan si no también de palabras.
A lo largo del tiempo, muchas personas han intentado hacer transformaciones milagrosas con las piedras: los alquimistas las transformaron en oro.
Hacia final del siglo XX, en las ciudades y también en las montañas y en las playas, aparecieron unos que querían transformar las piedras en dólares. Y tenían unos socios que sabían como transformar los dólares en panes.
Acaban de llegar, pero, los más peligrosos.
Son los que quieren transformar los panes en piedras.

CARLINA BONFIM

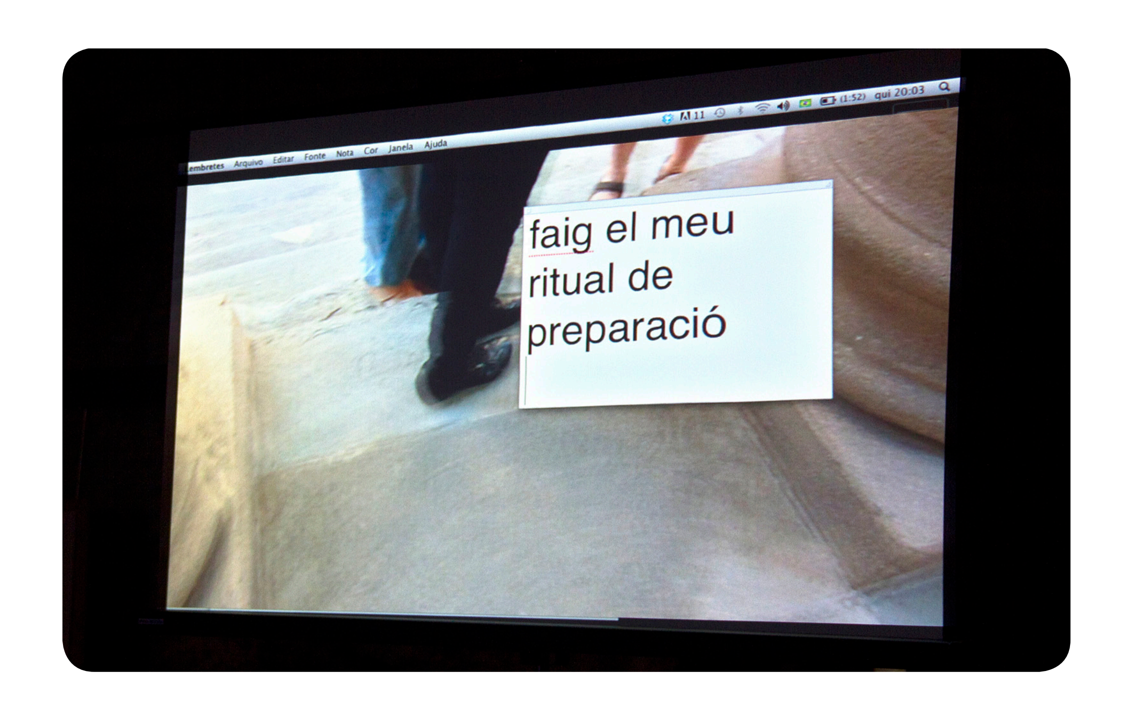
EL MEU COS ÈS CAGE

MI CUERPO ES CAGE

"My Body is a Cage". Arcade Fire

My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key
My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key
I'm standing on a stage
Of fear and self-doubt
It's a hollow play
But they'll clap anyway
My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key
You're standing next to me
My mind holds the key
I'm living in an age
That calls darkness light
Though my language is dead
Still the shapes fill my head
I'm living in an age
Whose name I don't know
Though the fear keeps me moving
Still my heart beats so slow
My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key
You're standing next to me
My mind holds the key
My body is a cage
My body is a cage
We take what we're given
Just because you've forgotten
That don't mean you're forgiven
I'm living in an age
That screams my name at night
But when I get to the doorway
There's no one in sight
My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key
You're standing next to me
My mind holds the key
Set my spirit free
Set my spirit free
Set my body free





Jo: observadora obstinada.
Espectador: està a l'escena, és el protagonista i antagonista a la vegada, ja que la intèrpret, bé, no la trobem per l'espai expositiu. És estrany perquè feia poc estava aquí amb vosaltres, veritat? No passa res l'obra continua igual – oh yeah, the show must go on. (Oh sí, l'espectacle ha de continuar).

Observar: cos.
Qualsevol cos.

Cos fràgil,
Cos vulnerable,
Cos relaxat,
Cos despistat,
Cos manipulable.

Així
Així Així
Així
Així Així AixíAixí
Així A Aix AixíAixí
íAixí AixíAixí
AixíAixí

xíAixí
Aix AixíAixí
í AixíAixí

Aix AixíAixí
íA AixíAixí
xí AixíAixí

Yo: observadora obstinada.
Espectador: está en escena, es el protagonista y antagonista a la vez, ya que la intèrprete, bueno, no la encontramos por el espacio expositivo. Es raro porque hacía poco estaba aquí con nosotros, verdad? No pasa nada la obra sigue igual – oh yeah, the show must go on.

Observar: cuerpo.
Cualquier cuerpo.

Cuerpo frágil,
Cuerpo vulnerable,
Cuerpo relajado,
Cuerpo despistado,
Cuerpo manipulable.

Así
Así Así
Así
AsíAsí AsíAsí
Así A As AsíAsí
íAsí AsíAsí
AsíAsí

síAsí
As AsíAsí
í AsíAsí

As AsíAsí
íA AsíAsí
í AsíAsí

TEXTOS

ANA MAESO

LETICIA GARCÍA

CORPOLOGIA 7 vol reafirmar un espai a la revista en el que demanem al públic tant especialitzat en art o no, a realitzar textos al voltant de la trobada dels artistes de Corpologia. Es un reclam per la documentació de les performances, per la nostra trobada i per crear textos teòrics sobre aquest mitjà artístic en auge al moment en el que ens trobem.
Actualment dins el col•lectiu Corpologia col•laboren llicenciades en belles arts i història de l'art per reflexionar sobre l'art d'acció i acollir al públic en quant a opinions i reflexions. estem oberts a la col·laboració de tota persona que volgui expressar-se.
Els agrairem la vostra col•laboració. Informació i propostes: info@gresolart.com

CORPOLOGIA 7 quiere reafirmar un espacio en la revista en el que pedimos al público especializado en arte o no, a realizar textos alrededor del encuentro de l@s artistas de Corpologia. Es un reclamo para la documentación de las performances, por nuestro encuentro y por crear textos teóricos sobre este medio artístico en auge en el momento en el que nos encontramos.
Actualmente dentro del colectivo Corpologia colaboran licenciadas en bellas artes e historia del arte para reflexionar sobre el arte de acción y acoger al público en cuanto a opiniones y reflexiones. estamos abiertos a la colaboración de toda persona que quiera expresarse.
Les agradeceremos su colaboración. Información y propuestas: info@gresolart.com



DEL LLENÇ A L'ACTE, RESPOSTES DARRERE CONTESTACIÓ

DEL LIENZO AL ACTO, RESPUESTAS TRAS CONTESTACIÓN

ANA MAESO

La performance és pot considerar una manera d'observar, investigar i experienciar les dimensions físiques del cos. El cos, carregat de significacions, components culturals, el cos inscrit i escrit, que pren a mitjans dels 60 un paper fonamental en l'escena artística. Al 1962 amb el "Salt al buit" de Yves Klein s'obre una esquerda en l'acte artístic. Com si el salt hagués creuat la frontera entre l'art i la vida.Cal assenyalar en aquest sentit com a través del temps canvien les produccions culturals en relació amb les consideracions al voltant del cos, transformades per les sensibilitats polítiques. Les Antropometries (1958) de Yves Klein (nascut a Nissa, 1928), on utilitza cossos de dones com a eines pictòriques apel·lant a la sensualitat del seus cossos; subjectes passius que remarquen la idea de la dona-objecte, són contestades per María AA (Sevilla, 1968), a Homenatge a Yves (2007), presentada a Acción!07MAD, 4rt Trobada Internacional d'Art d'Acció. Amb el seu cos crea el que denomina "Antropometries a la carta"; els espectadors prenen un paper actiu decidint la pose, colors, y parts del cos en superfícies heterogènies (des del tan anomenat llenç fins a tovallons de paper). Discuteix d'aquesta manera el paper d'artista-geni, en la seva posició combinativa davant la, en les seves paraules, "Sacralització de l'art".Kazuo Shiraga (membre del grup GUTAI, Japó), creua per les mateixes dates enormes quadres de paper amb el seu propi cos. L'acció conté tints escenogràfics, efectistes, com portar el concepte espacial de Lucio Fontana (1899 – 1968) fins a les seves últimes conseqüències. El gest arriba a traspassar el pla bidimensional de la imatge. La posició davant el llenç ha sigut determinant tant en la Història de l'Art com en les histories de l'art. Es multipliquen els relats personals en els que la relació amb el gènere major per excel·lència culmina en un simbòlic transcendir el llenç. Fina Miralles ens relatava a l'entrevista realitzada en el centre Bonnemaison el passat 15 de juny, com l'oposició al academicisme de la Universitat de Barcelona on cursava Belles Artes la va conduir a d'altres formes de fer. A l'arxiu europeu ELAA relata com a Natura Morta (1972), una "naturalesa desapareguda", critica des del conceptual a la pintura com a gènere major. Es repeteix en d'altres ocasions.

"Les caixes són paisatges amb la idea de posar en crítica als pintors que quan pinten retrats són retratistes, quan pinten animals, són anomenats animaliè a França, o els paisatgistes. Aquesta era la manera de ridiculitzar les classificacions en les pintures. Eren paisatges d'una casa que jo tenia anomenada Serrallonga i era un paisatge vell que incloïa el so del lloc en un cassette, amb la possibilitat de que pogués anar-se canviant, sempre que és volgués. Després de 10 anys, o després de 20, el que no va arribar a canviar-se mai":Entrevista realitzada a Fina Miralles.

Un paisatge d'allò personal davant el paisatge generalitzat, estereotipat, on deixa de PRIMAR allò visual, introduint allò sensorial a través del tacte i el so. On PRIMA el record i allò concret a allò sublim d'allò natural o la idealització –d'allò natural que era i és, un concepte cultural-. El paper de l'artista com incident de la matèria fins inferir-li el que considera la seva impremta, és discutit. Duchamp s'inicia a través de les seves fórmules anti-art a la fi de la separació art-vida, obrint pas a la performance. Es inevitable anomenar com a paradigma la Font (1917) com allò que s'interpreta com un acte irònic en el establishment artístic. Curiós que 76 anys més tard, Pinnoncelli, qui es declara performer dins la tradició Dadà, la "intervingui" orinant en el seu interior, colpejant-la i trencant la seva superfície per últim, firmar-la. "R. Mutt, 1917" i "Pinnoncelli, 1993" comparteixen espai a la vista frontal de l'urinari.Les apropiacions, diàlegs, contestacions... dibuixen una història de l'art recent colmada de matisos, de reflexió crítica en la dimensió política i social de les obres. Les significacions de les obres muten amb cada revisió. Com diria Duchamp al 1975 "L'artista no és l'únic que consuma l'acte creador, doncs l'espectador estableix el contacte de l'obra amb el món exterior, desxifrant i interpretant les seves profundes qualificacions per afegir llavors la seva pròpia contribució al procés creatiu". La frontera entre la vida i l'art és pot considerar, com tota frontera, una línea imaginària. En paraules de Judit Vidiella (respecte a la frontera geogràfica), "és doncs un límit artificial, una construcció material i discursiva que evita el contacte i la hibridació entre pobles, cultures, ètnies, religions, llengües."

La performance puede considerarse un modo de observar, investigar y experienciar las dimensiones físicas del cuerpo. El cuerpo, cargado de significaciones, componendas culturales, el cuerpo inscrito y escrito, que toma a mediados de los 60 un papel fundamental en la escena artística. En 1962 con el "Salto al vacío" de Yves Klein se abre una brecha en el acto artístico. Como si el salto hubiese cruzando la frontera entre el arte y la vida. Cabe señalar en este sentido cómo a través del tiempo cambian las producciones culturales en relación a las consideraciones en torno al cuerpo, transformadas por las sensibilidades políticas. Las Antropometrías (1958) de Yves Klein (nacido en Niza, 1928), donde utiliza cuerpos de mujeres como herramienta pictórica apelando a la sensualidad de sus cuerpos; sujetos pasivos que remarcan la idea de mujer-objeto, son contestadas por María AA (Sevilla, 1968), en Homenaje a Yves (2007), presentada en Acción!07MAD, 4º Encuentro Internacional de Arte de Acción. Con su cuerpo crea lo que denomina "Antropometrías a la carta"; los espectadores toman un papel activo decidiendo la pose, colores, y partes del cuerpo en superficies heterogéneas (desde el tan nombrado lienzo hasta servilletas de papel). Discute de este modo el papel de artista-genio, en su posición combativa ante la, en sus palabras, "Sacralización del arte".Kazuo Shiraga (perteneciente al grupo GUTAI, Japón) , atraviesa por las mismas fechas enormes cuadros de papel con su propio cuerpo. La acción contiene tintes escenográficos, efectistas, como llevar el concepto espacial de Lucio Fontana (1899-1968) hasta sus últimas consecuencias. El gesto llega a traspasar el plano bidimensional de la imagen. La posición ante el lienzo ha sido determinante tanto en la Historia del Arte como en las historias del arte. Se multiplican los relatos personales en los que la relación con el género mayor por excelencia culmina en un simbólico trascender del lienzo. Fina Miralles nos relataba en la entrevista realizada en el centro Bonnamaison el pasado 15 de Junio cómo la oposición al academicismo de la Universidad de Barcelona donde cursaba Bellas Artes la condujo a otras formas de hacer. En el archivo europeo ELAA relata como en Natura morta (1972) , una "naturaleza desaparecida", critica desde el conceptual a la pintura como género mayor. Se repite en otras ocasiones: "Las cajas son paisajes con la idea de poner en crítica a los pintores que cuando pintan retratos son retratistas, cuando pintan animales, son llamados animaliè en Francia, o los paisajistas. Esta era la manera de ridiculizar las clasificaciones en las pinturas. Eran paisajes de una casa que yo tenía llamada Serrallonga y era un paisaje vivo que incluía el sonido del lugar en un cassette, con la posibilidad de que pudiera irse cambiando, siempre que se quisiera. Al cabo de 10 años, o al cabo de 20, el que no llegó a cambiarse nunca". Entrevista realizada a Fina Miralles.

Un paisaje de lo personal frente al paisaje generalizado, estereotipado, donde deja de primar lo visual, introduciendo lo sensorial a través del tacto y el sonido. Donde prima el recuerdo y lo concreto frente a lo sublime de lo natural o la idealización –lo natural que era y es, un concepto cultural–. El papel del artista como incidente de la materia hasta inferirle lo que considera su impronta, es discutido. Duchamp inicia a través de sus fórmulas antiarte el fin de la separación arte-vida, abriendo paso a la performance. Es inevitable nombrar como paradigma la Fuente (1917) como lo que se interpreta como un acto irónico en el establishment artístico. Curioso que 76 años más tarde, Pinnoncelli, quien se declara performer en la tradición Dadá, la "intervenga" orinando en su interior, golpeándola y quebrando su superficie para por último, firmarla. "R. Mutt, 1917" y "Pinnoncelli, 1993" comparten espacio en la vista frontal del urinario. La apropiaciones, diálogos, contestaciones... dibujan una historia del arte reciente colmada de matices, de reflexión crítica en la dimensión política y social de las obras. Las significaciones de las obras mutan con cada revisión. Como diría Duchamp en 1975 "El artista no es el único que consuma el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo".

La frontera entre la vida y el arte puede considerarse, como toda frontera, una línea imaginaria. En palabras de Judit Vidiella (respecto a la frontera geográfica), "es pues un límite artificial, una construcción material y discursiva que evita el contacto y la hibridez entre pueblos, culturas, etnias, religiones, lenguas."

CAPTAR LA TOTALITAT

CAPTAR LA TOTALIDAD

LETICIA GARCÍA

Quan un artista va més enllà de la seva pròpia condició com a persona individual, s'embolcalla i es nodreix dels moviments dels altres. Així va presentar una obra la artista Carolina Bonfim, ella ens va oferir un vídeo gravat a la mateixa sala d'exposicions del Temple Romà de Vic. La seva obra a camí entre l'art d'acció, el vídeo, la fotografia i la dansa, va ser un relat que com afirma Halminton "Quan fas atenció interna al teu cos en moviment, obtens una informació personalitzada i individualitzada. Els ballarins han d'adquirir aquesta informació personalitzada i individualitzada. Els ballarins han d'adquirir aquesta informació perquè usen els seus cossos per comunicar-se, i quant millor comprenguin els seus propis sentiments i sensacions, més gran serà la seva capacitat d'expressió."

Registrat durant el desfilar de la gent per la sala, encara no començades la presentació i la trobada performática, Carolina va vagabundejar captant detalls sense el nostre consentiment, filmant moviments naturals, composicions relacionals, la màgia de la trobada. A mode de voyeur, la artista va contemplar i registrar parts del cos singulars que llavors va desmitificar interactuant directament amb les persones observades, dient-nos espontàniament, que sentia amb cada detall que havia registrat.

Quan algú ens mira sense saber que ho està fent provoca una gran exitació, i el públic així ho va manifestar, ja que ningú es va donar compte de que ella ens estava despullant, ens estava mirant de reüll el nostre caminar, els nostres somriures, les mirades, els sospirs, el ritme dels nostres cabells al caminar. Va captar la totalitat, en l'exclusivitat de cadascú. Es va apropiar de cadascú de nosaltres, rebent experiències sensorials en relació amb les emocions i pensaments que emanàvem, la sensació ambiental, la pressió de la trobada, la llum del lloc, l'esdevenir de les converses, la contemplació present, la pedra inerta del temple en contraposició a la vida dels elements de l'exposició i els nostres cossos.

Ella és va ensenyorir de cadascuna de les persones que varen assistir i va fer que quan miràvem el vídeo busquéssim identificar-nos, apropiar-nos de la nostra naturalesa, raptar-nos per portar-nos de tornada. Ella mateixa és va reafirmar en nosaltres, resolvent aspectes de la personalitat de les persones presents, d'ella mateixa, retrobant-se amb allò diví de cada ser, amb l'essència d'allò natural, com una ballarina de moviments subtils va comprendre les nostres emocions i sentiments en cada moviment, va fer un viatge de persona a persona d'ànima en ànima, d'expressió en expressió, definint-se a sí mateixa, i a tots.

Cuando un artista va más allá de su propia condición como persona individual, se envuelve y se nutre de los movimientos de los demás. Así presentó una obra la artista Carolina Bonfim, ella nos ofreció un vídeo grabado en la misma sala de exposiciones del Templo Romano de Vic. Su obra a medio camino entre el arte de acción, el vídeo, la fotografía y la danza, fue un relato que como afirma Halminton "Cuando prestas atención interna a tu cuerpo en movimiento, obtienes una información personalizada e individualizada. Los bailarines deben adquirir esta información porque usan sus cuerpos para comunicarse, y cuando mejor comprendan sus propios sentimientos y sensaciones, mayor será su capacidad de expresión."

Registrado durante el desfilar de la gente por la sala, aún no iniciadas la presentación y el encuentro performático, Carolina vagabundeo captando detalles sin nuestro consentimiento, filmando movimientos naturales, composiciones relacionales, la magia del encuentro. A modo de voyeur, la artista contempló y registró partes del cuerpo singulares que luego desmitificó interactuando directamente con las personas observadas, diciéndonos espontáneamente, que sentía con cada detalle que había registrado.

Cuando alguien nos mira sin saber que lo está haciendo provoca una gran excitación, y el público así lo manifestó, ya que nadie se dio cuenta de que ella nos estaba desnudando, nos estaba mirando de reojo nuestro caminar, nuestras sonrisas, las miradas, los suspiros, el ritmo de nuestros cabellos al andar. Captó la totalidad, en la exclusividad de cada uno. Se apropió de cada uno de nosotros, recibió experiencias sensoriales en relación a las emociones y pensamientos que emanábamos, la sensación ambiental, la presión del encuentro, la luz del lugar, el devenir de las conversaciones, la contemplación presente, la piedra inerte del templo en contraposición a la vida de los elementos de la exposición y nuestros cuerpos.

Ella se adueñó de cada una de las personas que asistió e hizo que cuando mirábamos el vídeo buscáramos identificarnos, apropiarnos de nuestra naturaleza, raptarnos para llevarnos de vuelta. Ella misma se reafirmó en nosotros, resolviendo aspectos de la personalidad de las personas presentes, de ella misma, reencontrándose con lo divino de cada ser, con la esencia de lo natural, como una bailarina de movimientos sutiles comprendió nuestras emociones y sentimientos en cada movimiento, hizo un viaje de persona en persona, de alma en alma, de expresión en expresión, definiéndose a sí misma, y a todos.

SUPORT

Moltes gràcies a tot@s els/les artist@s i creador@s de la familia CORPOLOGIA.
gràcies al temple romà de Vic per donar-nos la benvinguda a les seves instal·lacions.
Tothom participa de moment sense cobrar. Busquem la independencia mitjançant, la venda de la revista, les entrades i col·laboracions amb empreses i individuals per a cobrir les despeses de la trobada.

Muchas gracias a tod@s l@s artist@s y creador@s de la família CORPOLOGIA.
gracias al templo romano de Vic por darnos la bienvenida en sus instalaciones.
Todos participan de momento sin cobrar. Buscamos la independencia mediante, la venta de la revista, las entradas y colaboraciones con empresas e individuales para cubrir los gastos del encuentro.

Organitzat per:






C7- juliol 2012